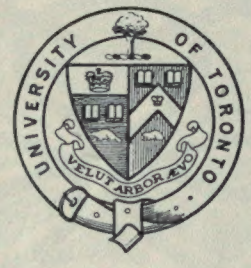
DIE KUNST

ZWÖLFTER BAND



PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE KUNST

ZWÖLFTER BAND

DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

ZWÖLFTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST“

VIII. JAHRGANG

MÜNCHEN 1905

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

N
3
K7
Bd. 12

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Seite

Amerikanische Kunstphotographen . . 330
Aphorismen zur Bauernkunst 366
Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1904 49
Ausstellung für angewandte Kunst München 1905 469

Bauer, Leopold, seine Absichten und seine Werke 89
Berlepsch-Valendas, H. E. v. Das englische Haus 122
— — 1804—1904. Eine Jubiläumsschrift 282
— — Eine Denkschrift 359
— — Münchener Schmerzen I. II. 373. 464
Behrens, Peter 381
Berliner Brief 370
Berners eiserne Pfeiler und Träger . . 251
Bredt, E. W. Aphorismen zur Bauernkunst 366
— — Ausstellung für angewandte Kunst München 1905 469
— — Ein neues Grabmal von Hermann Obrist 118
— — Max Littmanns Lindenhof . . . 206
— — Bruno Paul—Biedermeier—Empire 217
— — Eugen Berners eiserne Pfeiler und Träger 251

Cissarz, Johann Vincenz 2
Creutz, Max. Ein neues Warenhaus . . 164
— — Max Läuger 34
— — Weltausstellung in St. Louis . . 125
— — Ein märkisches Landhaus 288

Deneken, F. Das Kunstindustriemuseum in Kristiania 191
Dresdner Kunstgewerbe 41

Gartengestaltung 166. 240. 458
Gartenmöbel 468
Grabmal, Ein neues von Hermann Obrist 118
Grautoff, Otto. Paul Haustein 57
— — Zwei neue Münchener Warenhäuser 297

Haenel, Erich. Dresdner Kunstgewerbe 41
— — Johann Vincenz Cissarz 2
Hartmann, Sadakichi. Amerikanische Kunstphotographen 330
Haustein, Paul, und seine Arbeiten auf der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 57

In partibus infidelium 316

Krefelder Museum, Das 309
Kühl, Gustav. Joseph Sattlers Nibelunge 338
Kunstgewerbeschule in Nürnberg, Die . 274
Kunstindustriemuseum in Kristiania, Das 191
Kuzmany, Karl M. Leopold Bauer . . 89

Lamm, Albert. Die Kunstgewerbeschule in Nürnberg 274
— — Die Neugestaltung der Nürnberger Kunstgewerbeschule 378
Landhaus, Ein märkisches 284
Landhaus Suur-Merijoki bei Wiborg . . 25
Landhaus Dr. Leuring in Wittebrug . . 177
Lange, Konrad. Bernhard Pankok . . 129
Läuger, Max 34
Leisching, Julius. Mährische Damastweberei 255
Littmanns Lindenhof in München . . . 206

Mackintosh-Teehaus in Glasgow, Ein . 257
Mährische Damastweberei 255
Matthies, Carl. Vogeler-Zierat 201
Meier-Graefe, Julius. Peter Behrens-Düsseldorf 381
Metzendorf-Häuser an der hess. Bergstraße 113
Münchener Schmerzen I., II. . . 373. 464
Münchener Warenhäuser, Zwei neue . 297
Muthesius, Hermann. Der Weg und das Endziel des Kunstgewerbes . . 181. 230

Seite

Neugestaltung der Kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg 377
Nicolai, M. A. 175

Pankok, Bernhard 129
— — Ein Wohnzimmer von 362
Paul, Bruno—Biedermeier—Empire . . 217

Sattlers, Joseph, Nibelunge 338
Scheffler, Karl. Berliner Brief 370
— — Zur Aesthetik der Zukunft . . 80
— — Das Krefelder Museum 309
Schneider, Camillo Karl, Gartengestaltung 166. 240. 458
Schumann, Paul. Drei Villen von Fritz Schumacher 345
Stickereien, Neue, von Margarete von Brauchitsch 19
Strengell, Gustav. Das Landhaus Suur-Merijoki bei Wiborg 25

Töpfereien, Oberhessische von Paul Haustein 328

Unterricht an Kunstgewerbeschulen . . 379

Villa Becker in München 429
Villen von Fritz Schumacher 345
Vogeler-Zierat 201

Weg u. Endziel des Kunstgewerbes 181. 230
Weltausstellung in St. Louis. Max Läuger 34
— — Der österreichische Pavillon . . . 125
— — Das württembergische Musikzimmer 129
Werner, H. Die Metzendorfhäuser an der hessischen Bergstraße 113
Wiener Möbelstoffe, Moderne 238
Willrich, Erich. In partibus infidelium 316

Zu unseren Abbildungen 214. 292
Zur Aesthetik der Zukunft 80
Lesefrüchte 88. 216. 288. 327. 361

Orts-Register.

Bensheim, Villenkolonie 113
Berlin, Villa Prof. v. Halle im Grunewald 345
— Warenhaus Wertheim 161
Breslau, Einfamilienhaus des Kunstgewerbe-Vereins 240

Charlottenburg, Schüler-Arbeiten der Klasse Alfred Mohrbutter 370

Darmstadt, Ausstellung der Künstlerkolonie 1904 49
— Johann Vincenz Cissarz 1
— Paul Haustein 57
Dresden, Villa Prof. Grübler 356
Dresdener Kunstgewerbe 41
Düsseldorf, Gartenanlage auf der Ausstellung 1904 . . . . . 247. 390—405

Glasgow, Ein Mackintosh-Teehaus . . 257
Groß-Lichterfelde, Ein märkisches Landhaus 284

Köln, Projekt für die Kunstausstellung 406—408
Krefeld, Das Museum 309
Kristiania, Das Kunstindustriemuseum . 191

Magdeburg, In partibus infidelium . . . 316
München, Ausstellung für angewandte Kunst 1905 469
— Villa Becker 429
— Villa Lindenhof 206
— Zwei neue Warenhäuser 297
— Münchener Schmerzen I., II. . 373. 464

Nürnberg, Die Kunstgewerbeschule 274. 377

Seite

Secheim, Landsitz Freiherr von Heyl . 352
St. Louis, Weltausstellung . . 34 125. 129

Wiborg, Das Landhaus Suur-Merijoki 25
Wittebrug, Das Landhaus Dr. Leurings 177

Besprochene Bücher.

Durrieu, Paul. Les très riches heures de Jean de France Duc de Berry . . 306

Jubiläumsschrift der K. K. Hof- und Staatsdruckerei in Wien 282
Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst 80

Landhaus, Das moderne, und seine innere Ausstattung 380

Muthesius, Hermann. Das englische Haus 122

Sattler, Joseph. Die Nibelunge . . . 338
Stiehl, O. Die Sammlung und Erhaltung alter Bürgerhäuser 361

Personal-Register. *)

Altdorf, Johan C. 180

Baillie Scott, M. H. 41
Bauer, Leopold 89
Becker, Benno 456
Beckerath, Willy von 500
Behrens, Peter . . . . . 381 u. f.
Bertsch, Karl 500
Birkenholz, Peter 481
Brauchitsch, Margarete von 19

Cissarz, Johann Vincenz 2
Czeschka, C. O. 282

Deneken, F. 310 464

Erler, Fritz 480

Gesellius, Lindgren & Saarinen . . . 25
Groß, Karl 42
Gußmann, Otto 44

Habich, Ludwig 52
Hansen, Frida 199
Haustein, Paul 41. 57. 328
Hertwig-Möhrenbach, Thilo 295
Hoffmann, Josef 126
Hohlwein, Ludwig 308

Junge, Margarete 468

Kirchner, Eugen 44
Kleinhempel, Erich 46
Köppen, Wilhelm 484
Kotera, Jan 126

Läuger, Max 34
Littmann, Max 206. 298

Mackintosh, Charles Rennie 258
Meier-Gräfe, Julius 80
Meier & Bredow 284
Messel, Alfred 164. 297
Metzendorf, Heinrich 113
Mohrbutter, Alfred 370
Möller-Coburg, Clara 296
Müller, Albin 316
Munthe, Gerhard 195
Muthesius, Hermann 122. 468

*) In diesem Verzeichnis sind nur die Personen aufgeführt, über welche im Text etwas Wesentliches gesagt ist.

Seite

Nicolai, M. A. 175
Niemeyer, Adalbert 485. 500

Obrist, Hermann 118. 503
Olbrich, Josef M. 50. 57

Pankok, Bernhard 129. 362
Paul, Bruno 217. 475. 485. 496

Rochga, Rudolf 484

Seite

Sänger, Maximilian 293
Sattler, Joseph 338
Schaale, Gustav 42. 468
Scharvogel, J. J. 496
Schnartz, O. 484
Schumacher, Fritz 345
Seidler, Julius 307

Thiersch, Paul 484. 501
Thorn-Prikker, Johan 178

Seite

Troost, Paul Ludwig . . . . 429 u. f. 484

Urban Josef 125

van der **V**elde, Henry 178
Vogeler, Heinrich . . . . . 201 u. f.
Vollmer, Hans 293

Wenig, Bernhard 295
Wislicenus, Else 295
Wrba, Georg 503

Illustrationen

Seite

Altdorf, Johan C. Kinderbett . 187. 189
Andersen, Waldemar. Beleuchtungskörper 213

Baillie Scott, M. H. Metallarbeiten 42. 43
Bauer, Leopold. Bauten . . . . . 93—95
— — Entwürfe . . . . . 89—92. 96. 97
— — Wohnhaus in Jägerndorf . . 98—109
— — Wohnzimmer 110. 111
Beckerath, Willy von. Wohn- u. Arbeitszimmer 502. 503
— — Pianino 503
— — Verandamöbel 508
Behrens, Peter. Ausstellungsprojekt 406—408
— — Bucheinbände 428
— — Gartenanlagen 246—249. 390—398. 405
— — Gläser 424
— — Haus Schede bei Wetter . 409—412
— — Jungbrunnen-Restaurant . . 399—404
— — Kamine 412. 414
— — Keramik 417. 427
— — Korbmobel 417
— — Linoleum- u. Linkrustamuster 425. 426
— — Metallarbeiten . . 418. 419. 422. 423
— — Textilarbeiten . . . . . 418—422
— — Wohnräume . . . . . 410—416
Berner, Eugen. Pfeiler und Träger 251—254
Bertsch, Karl. Zimmer einer Dame 500. 501
Billing, Hermann. Kamin 124
Birkenholz, Peter. Bibliothekzimmer 506. 507
— — Gartenanlage 470. 471
— — Loggia 473
Brauchitsch, Margarete von. Stickereien 19—24. 494
Büll, H. Speisezimmer 196

Cissarz, Joh. V. Buchschmuck 1
— — Gemälde und Zeichnungen . . 2—8
— — Gläser 10
— — Keramik 11
— — Interieurs und Möbel . . . . 11—15
— — Metallarbeiten 10
— — Plakate 9
— — Schmuckarbeiten 18
— — Stickereien und Webereien . 16. 17
Czeschka, C. O. Holzschnitte . 282. 283

Diez, Julius. Diele 492. 493
— — Kamin 493
— — Wandbrunnen 493
Doudelet, Charles. Ledereinband . . . 376
Düll, Heinrich. Skulpturen 205. 310. 312. 313

Eickemeyer, Rudolf. Photographien 332. 333
Erler, Fritz. Dekorative Gemälde 484. 485

Gallé, Emile. Vasen 327
Gesellius, Lindgren & Saarinen. Das Landhaus Suur Merijoki bei Wiborg 25—33
Groß, Karl. Puppe 47
— — Wandbrunnen 42
Gußmann, Otto. Puppen 47

Habich, Ludwig. Skulpturen . 49. 52—55
Haustein, Paul. Bucheinband 73
— — Buchschmuck . 49. 57—59. 80. 120
— — Gläser 61
— — Interieurs und Möbel . . 62—65. 68—71. 74—77. 80-82. 84. 85. 87
— — Kassetten 72
— — Keramik 61. 66. 86. 328. 329
— — Lederarbeiten 73
— — Metallarbeiten . 43. 60. 61. 66. 82
— — Schmuckarbeiten 56. 83. 88
— — Stickereien und Webereien . 78. 79
— — Stock- und Schirmgriffe 86
— — Teppich 76
— — Uhren 67

Seite

Heilmann & Littmann. Warenhaus Tietz 298—305
— — Kaufhaus Oberpollinger . . 310. 315
Heine, Th. Th. Herrenzimmer . . . 490
Hentze, Gudmund. Kronleuchter . . . 214
Hertwig-Möhrenbach, Thilo. Porzellan-Arbeiten 292. 293
Hoch, Franz. Dekorative Landschaft . 469
Hoffacker, Karl. Tafelaufsatz 215
Hohlwein, Ludwig. Erfrischungsraum 306. 307
— — Teezimmer 308. 309
Hoffmann, Josef. Ausstellungsraum . . 125

Jäger, Carl. Gartenanlage . . . 470. 471
Junge, Margarete. Gartenmöbel . . . 467

Kaufmann, Hugo. Jardiniere 215
Kiefer, Karl. Bronzefigur 491
— — Brunnen 472
Kirchner, Eugen. Spielzeug 41
Kleinhempel, Erich. Glasfenster . . . 44
— — Holzschlitten 48
— — Möbel 360
— — Tortenschachtel 376
— — Webereien 45
Kleinhempel, Fritz. Spielzeug 48
Kögel, Linda. Fresko 477
König, Richard. Wahlurne 361
Köppen, Wilhelm. Vorplatz 499
Kreis, Wilhelm. Gartenanlage . 244. 245
— — Puppe 47
Krüger, F. A. O. Damenzimmer . . . 492
Kühne, Max Hans. Wandbrunnen . . 42

Langdon-Coburn, Alvin. Photographie 334
Läuger, Max. Keramik . . . . . 36—40
— — Tischlampe 36
— — Wohnzimmer . . . . . 34—37
Littmann, Max. Villa Lindenhof . 206—211 (vgl. auch Heilmann & Littmann)
Lossow, William. Puppe 47

Mackintosh, Charles Rennie. Das Willow-Tea-House in Glasgow . . . . 257—275
— — Kamine . . 263. 264. 268 273. 275
— — Kasse 262
— — Kronleuchter 270
— — Schablonierung 257
— — Sessel 262. 268
— — Türen 259. 273
Meier & Bredow. Ein märkisches Landhaus . . . . . 284—291
Messel, Alfred. Das Warenhaus Wertheim . . . . . 161—163
Metzendorf, Heinrich. Innenräume . . 119
— — Landhäuser . . . . . 113—118
Möller-Coburg, Clara. Stickereien und Webereien . . . . . 294—296
Morris, Talwin. Bucheinbände 375
Moser, Koloman. Buchschmuck . . . 283
Müller, Albin. Architektonische Entwürfe . . . . . 318—321
— — Aussichtstempel 317
— — Kunstverglasung 323
— — Metallarbeiten . . . . . 322—326
Muthesius, Hermann. Gartenmöbel . . 468

Neuenborn, Paul. Wandfries . . 122. 123
Netzer, Hubert. Bronzefigur 476
Nicolai, M. A. Korbmöbel . . . 172—175
— — Metallarbeiten 175. 176
Niemeyer, Adalbert. Aquarell 496
— — Erfrischungsraum 495
— — Korbmöbel 508
— — Schlafzimmer 497. 498
— — Toilettespiegel 496

Seite

Obrist, Hermann. Blumenpyramide . 481
— — Erbbegräbnis 121
— — Grabmale 368. 369. 480
Olbrich, Josef M. Dreihäusergruppe 50. 51

Pankok, Bernhard. Beleuchtungskörper 150. 151. 364
— — Beschlag 364
— — Fensterverglasung 159
— — Flügel . . . . . 152—155
— — Kissen 145
— — Musikzimmer . . . . . 135—139
— — Schränke . . . . . 156—158. 363. 366
— — Uhren . . . . . 146—148
— — Wohnzimmer . . . . . 360—367
— — Zeichnung 129
Paul, Bruno. Bank 221
— — Bücherschrank 228
— — Bufette 223. 225 231
— — Herrenzimmer 217—222. 226. 227. 233
— — Kamine 220. 223. 226. 491
— — Likörschränkchen 224
— — Musikzimmer 488. 489
— — Notenschränkchen 491
— — Repräsentationsraum . . . 482. 483
— — Schlafzimmer 229. 234. 235
— — Schrank 231
— — Schreibtisch 224
— — Sessel 225
— — Speisezimmer 232. 486. 487
— — Tisch 228
— — Waschtisch 231
— — Wohnzimmer 237
Pezold, Georg. Skulpturen 205. 310. 312. 313
Pfeiffer, Ernst. Grabmal 477
Poelzig, Hans. Brunnenanlage 243
— — Einfamilienhaus . . . . . 240—242
— — Pavillon 243

Radike, Fr. Damastdecke 256

Sänger, Maximilian. Blumentopfhüllen 454. 456
— — Korbmöbel . . . . 276—279. 455. 457
Sattler, Joseph. Buchschmuck . 339—344
Schaale, Gustav. Spielzeug 41. 46
— — Gartentisch 467
Scharvogel, J. J. Blumentopfhüllen . . 483
— — Fliesen 493. 494. 501
— — Kamin 501
Schnartz, O. Durchgangsraum 495
— — Kaminplatz 494
Schüler-Arbeiten der Kunstgewerbeschule in Wien . . . . . 126—128
— — der Klasse Alfred Mohrbutter 370—373
Schulz, Oskar. Damastdecke 256
Schumacher Fritz. Villa Prof. von Halle 345—351
— — Villa Freiherr von Heyl . . 352—355
— — Villa Prof. Grübler . . . . 356—359
— — Wahlurne 361
Seidler, Julius. Skulpturen 297. 298. 301—303
Seyffert, Oskar. Puppe 47
Spieler, Hugo. Puppe 47
Stanzel, Franz. Webereien . . . 255. 256
Steichen, Eduard J. Photographie . . 330
Stiebler, Ernst. Karikaturen 190. 336. 456
Stieglitz, Alfred. Photographien . 331. 335

Thiele, Wilhelm. Puppe 47
Thiersch, Paul. Friedhof-Anlage 478. 479
— — Wandbrunnen 477
— — Vorplatz 499
Thorn-Prikker, Johan. Wandgemälde . 185
— — Wandschirm 187
— — Wanduhr 189
— — Wohnzimmer 186

Seite

Troost, Paul Ludwig. Die Villa Becker in München . . . . . 429—453
— — Atelier 442. 443
— — Beleuchtungskörper 453
— — Brunnen 433
— — Damenzimmer 438
— — Halle . . . . . 434—437
— — Heizverkleidungsgitter . . . 452. 453
— — Herrenzimmer . . . . . 440—442
— — Kinderzimmer 450
— — Kredenz 504
— — Küche 451

Seite

Troost, Paul Ludwig. Musikzimmer 438. 439
— — Schlafzimmer 447. 449
— — Speisezimmer . . . 444—446. 504. 505
— — Toilettezimmer 448
Tvermoes, Holger. Beleuchtungskörper 212. 214

Urban, Hermann. Gartenbank 468

van de Velde, Henry. Kamin 188
— — Landhaus Dr. Leuring . . 177. 183
Vogeler, Heinrich. Buchschmuck 201. 204

Seite

Vollmer, Hans. Korbmöbel . . 278. 279

Wagner, Siegfried. Beleuchtungskörper 212—214
Wenig, Bernhard. Schmuckarbeiten . 281
Westphal, Ernst. Skulpturen . . 164. 165
Wisliceaus, Else und Max. Stickereien 294. 295
Wrba, Georg. Brunnenfiguren . 473—475

Zahn, Otto. Bucheinbände 216
Ziegler, Max. Möbelstoffe . . 299

Sach-Register

Seite

Anhänger 56. 88. 423
Aschenurne 480
Außen-Architektur . 25. 50. 51. 89—99. 113—118. 128. 161—163. 169. 177—180. 205—209. 240—243. 257—259. 284—288. 299—305. 311—315. 318—321. 345—348. 352. 356. 357. 399. 409. 429—433
Aussichtsstempel 317
Ausstellungsräume 125. 194. 195. 482. 483

Bänke 11. 221. 279. 467. 468
Barometer 326
Beleuchtungskörper 10. 33. 36. 150. 151. 176. 212—214. 270. 324. 325. 364. 453
Beschläge 187. 364
Bestecke 422
Blumenkübel 418. 419
Blumenpyramide 481
Blumenständer 174. 175. 278. 324
Blumentische 174. 175. 279
Blumentopfhüllen . 11. 174. 176. 328. 329. 454. 456. 483
Bowle 323
Bronze-Arbeiten . 49. 52. 54. 55. 149. 205. 212—214. 361. 418. 419. 473—476. 491
Broschen 18. 56. 83. 88. 281
Brunnen . 35. 40. 42. 208. 243. 396. 397. 433. 472. 477. 493
Brunnenfiguren . . . . . 473—475
Bucheinbände . . . 73. 216. 375. 376. 428
Buchschmuck . 1. 57—59. 80. 120. 125. 129. 201—204. 283. 337—344. 381—389. 428
Bücherschränke 228
Büfette 223. 225. 231

Colliers 18. 56. 83. 281. 423

Decken . 16. 17. 21. 23. 24. 45. 78. 255. 256. 294. 296. 420. 421
Dielen 119. 492
Dose 329
Durchgangsraum 495

Eisen-Arbeiten . . 220. 251—254. 324—326
Elfenbeinschnitzerei 157
Erfrischungsräume . . . . . 306—309. 495
Erker 99

Flügel . . . . . 152—155. 488
Fresko 477
Friedhof-Anlage 478. 479
Friese 122. 123

Garderobe-Möbel 172
Gärten 166—171. 209. 240—249. 390—398. 405. 458—463. 470. 471
Gartenmöbel . 11. 276—279. 417. 455. 457. 467. 468. 508
Gemälde und Zeichnungen . 2—8. 19. 23. 469. 484. 485. 496
Gläser 10. 61. 424
Glasfenster . . . . . 44. 128. 159. 323 Farbige Beilage vor 137
Gold-Arbeiten 10. 18. 83. 88. 281
Grabmale . . . 96. 121. 368. 369. 477. 480
Grundrisse . 90. 114. 167. 207. 241. 245. 285. 286. 298. 310. 318. 319. 345. 352. 357. 430. 432
Gürtelschließen 18. 126

Hallen . 26. 27. 100. 101. 104. 106. 181. 183. 211. 289. 290. 434—437
Heizkörper-Verkleidungen . . 82. 452. 453
Holzschnitte 282. 283

Seite

Holzschnitzereien . 130—133. 140. 158. 189
Hutnadeln 18

Jardiniere 215. 322

Intarsien . . . 133. 134. 141—144. 157. 158 Farbige Beilage vor 153

Kamine 124. 188. 220. 223. 263. 264. 273. 275. 367. 412. 414. 446. 491. 493
Kaminecken 28. 37. 103. 210. 268. 351. 494. 501. 507
Kämme 18
Kannen 329
Karikaturen 190. 336. 456
Kasse 262
Kassette 72
Kattunstoffe 419
Keramik 36—40. 66. 127. 327—329. 417. 427
Kinderbett 187
Kindertäschchen 296
Kirche 321
Kissen . . 16. 19. 20. 22. 78. 145. 294—296
Klingelschild 326
Korbmöbel 172—175. 276—279. 417. 455. 457. 494. 508
Kredenz 69. 504
Küchen 87. 109. 451
Kupfer-Arbeiten 42. 176. 214. 322. 452. 453. 493. 499

Lampen 176. 212. 213. 325
Landhäuser 25. 90—92. 94. 95. 113—118. 128. 169. 177—180. 205—209. 240. 241. 284—288. 318. 319. 345—360
Leder-Arbeiten 73
Leuchter 10. 66. 176. 322. 326. 329
Linoleum- und Linkrusta-Muster . 425. 426
Loggia 433. 473

Marmor-Arbeiten . 472. 482. 483. 491. 499
Messing-Arbeiten . . 42. 176. 212—214. 223. 452. 453
Möbelstoffe 239. 372. 418. 422

Nähkästchen 72
Notenschränke . . . . . 156—159. 491
Notenständer 324

Paneel 272
Pavillon 243
Pfeiler, Eiserne . . . . . 251—254
Pförtnerhaus 320
Photographien . . . . . 330—335
Pianino 503
Plakate 9
Pokal 66

Reliefs 52. 53. 297. 301. 312
Restaurant Jungbrunnen . . . . 399—405
Ringe 88

Schalen 324. 326
Schirmständer 176. 417
Schlafsofa 173
Schmuckarbeiten . 18. 56. 83. 88. 126. 281
Schränke 139. 224. 231. 363. 366. 504. 506
Schreibmappe 73
Schreibtische 82. 224. 415. 440
Sekretär 110
Service, Kaffee- 60. 292. 293. 322. 328. 329. 423
— Likör- 61. 424
— Speise- 61
— Tee- 43. 60. 423
— Wasch- 42. 86

Seite

Sessel . 76. 173. 175. 225. 262. 276. 279
Silber-Arbeiten 18. 43. 66. 83. 88. 200. 215. 280. 364. 422. 423
Skulpturen . 49. 54. 55. 164. 165. 298. 301—303. 310. 312. 313. 472—476
Spiegel 14. 65. 69. 75. 324. 496
Spielzeug . . . . . 41. 46—48
Spitzen 127
Stickereien . 16. 19—24. 127. 294—296. 494
Stock- und Schirmgriffe 86
Stühle 11. 76. 268. 467. 468

Tapeten 371. 372
Teller 10
Teppiche 76
Tische 11. 228. 276. 279. 467
Tischläufer 420. 421
Träger, Eiserne . . . . . 251—254
Treppen 100. 101. 193
Treppenhäuser 358. 437
Truhe 198
Türen 138. 273. 350. 429

Uhren . . . . . 34. 67. 146—148. 189. 323
Urne 292

Vasen 10. 11. 38. 39. 61. 66. 322. 327. 328. 329
Verandamöbel 455. 457. 508
Vorhänge 79
Vorhangstoffe 422
Vorplätze 436. 499
Vorsatzpapiere 73. 373

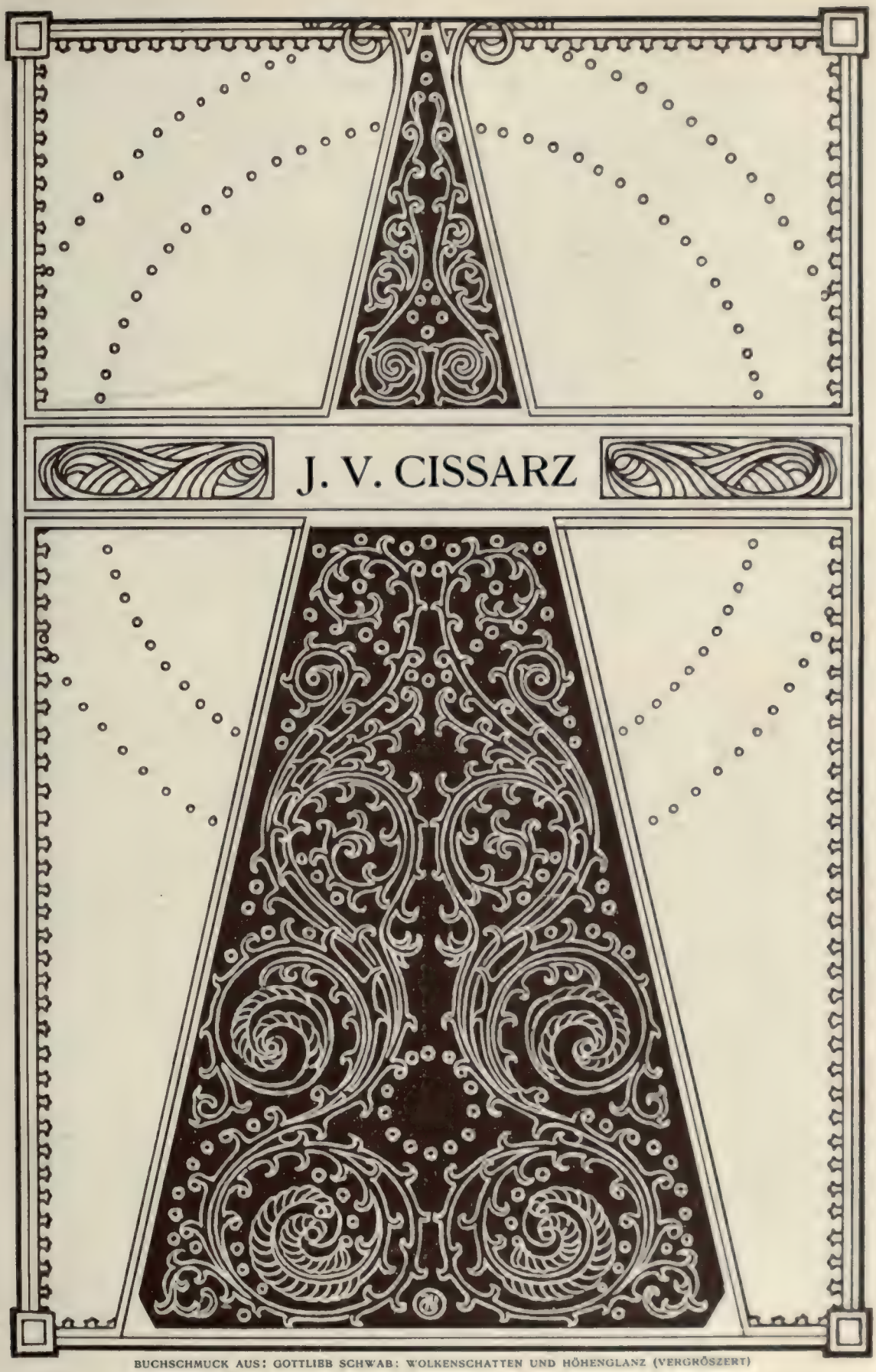
Wahlurne 361
Wandbespannung 370
Wandbrunnen 354. 477. 493. 499
Wandgemälde 185
Wandgrabmal 480
Wandschirm 187
Warenhäuser Tietz u. Oberpollinger 297—315
Waschtisch 230
Webereien 17. 255. 256. 295. 296
Willow-Tea-House . . . . . 257—275

Zeitungsmappe 325
Zimmer, Atelier- 442. 443
— Bibliothek- 31. 349. 506. 507
— Billard- 32. 274
— Damen- 74—77. 269. 355. 438. 492. 500
— Empfangs- 12. 13. 29. 68. 69. 102. 350
— Herren- 62. 63. 210. 217—222. 226. 227. 291. 413—416. 440—442. 490. 502. 503
— Kinder- 30. 150
— Musik- 135. 438. 439. 488. 489
— Redaktions- 283
— Schlaf- 14. 15. 64. 80. 81. 84. 85. 107. 229. 230. 284. 285. 350. 447. 449—450. 497. 498
— Speise- 70. 71. 105. 196. 232. 354. 359. 444—446. 486. 487. 504. 505
— Tee 308. 309
— Toilette- 65. 448
— Wohn- 34. 35. 37. 110. 111. 119. 186. 237. 291. 360. 362—367. 410—412. 502. 503
Zinn-Arbeiten . . . 60. 61. 322. 323. 423
Zündholzständer 326

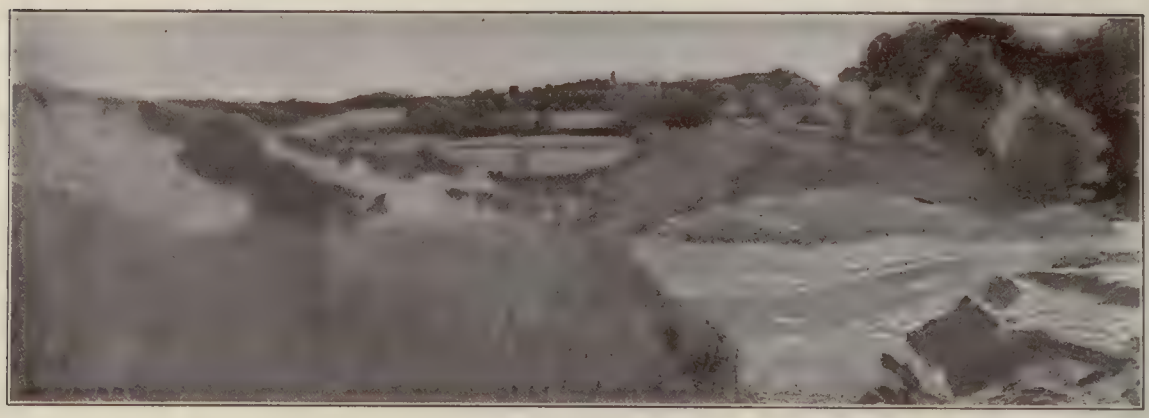
Farbige Tafeln

Behrens, Peter. Projekt für das Kunstausstellungsgebäude in Köln . . . vor 409
Pankok, Bernhard. Fensterverglasung . 137
— — Einlegearbeit 153

J. V. CISSARZ



BUCHSCHMUCK AUS: GOTTLIBB SCHWAB: WOLKENSCHATTEN UND HÖHENGLANZ (VERGRÖSZERT)



SANDGRUBE (PASTELL)

JOHANN VINCENZ CISSARZ

Man kann nicht sagen, daß der Kampf gegen die Empfindungslosigkeit unserer Zeit und unserer Kultur in allen künstlerischen Fragen heute ohne Umsicht und Energie geführt wird. Niemals wohl hat ein Streben, das keine materiellen Werte hervorbringen will, sich einer so festgefügten Organisation zu erfreuen gehabt wie das, welches wir künstlerische Volkserziehung nennen. Die Presse, in politischen und wirtschaftlichen Fragen von einer trostlosen Zerrissenheit, spannt sich, mit Ausnahme gewisser ultramontaner Blätter, mit erstaunlicher Einhelligkeit vor den Wagen, der unterm Strich der dumpfen Masse die Segnungen einer höheren ästhetischen Weisheit herbeischleppt.

STREICHENDE AUSTERNFISCHER (OLGEMÄLDE)

Bei all der Rührigkeit indessen, die so von Einzelnen, Bünden und Vereinen entfaltet wird, scheint man wohl über die Mittel, nicht aber über die Gegner im Kampfe sich vollkommener Klarheit zu erfreuen. Denn das Feldgeschrei: In philistros! wird auf die Dauer den Einsichtigen um so weniger genügen, je lauter und kritikloser es von der Schar der Söldner wiederholt wird. Gewiß: Stumpfsinn und Roheit bei Bourgeois und Proletariern bis zu den „besseren Kreisen“ aufwärts, Borniertheit und Perfidie bei den Bureaukraten ist wohl genug vorhanden, um mehr als sieben Kreuzzüge der Ritter vom heiligen Geiste der Kunst vertragen zu können. Darüber herrschen heute keine Illusionen mehr. Gerade diejenigen aber, die in die lichtlosen Abgründe der ästhetischen Volksseele am tiefsten eingedrungen sind, werden erkannt haben, daß es auch mit den verzweifeltsten Anstrengungen auf diesem Gebiet allein nicht getan ist. Während da unten der Boden Fuß um Fuß dem Gegner abgerungen wird, schiebt oben ein neuer Feind seine Vorposten immer weiter ins Land hinein. Wir meinen die Sucht unseres gebildeten Publikums, die Leistungen, die irgendwie eine Abkehr vom Ueberlieferten, einen Schritt ins Ungewohnte darstellen, maßlos zu überschätzen. Das Wort „Snobismus“ drückt nicht ganz die Gefahr aus, die in dieser Bewegung liegt. Denn die Arbeiten, die von solcher Allerweltsbewunderung betroffen werden,

SYLTER HERBSTSTIMMUNG (PASTELL)

MEER UND DÜNEN (ÖLGEMÄLDE)

BILDNISSTUDIE (ZEICHNUNG)

brauchen gar nicht in der Richtung einer ungesunden Decadencemanier, einer überfeinerten Geschmacksverzärtelung zu liegen. Den schlichtesten Sachen kann es passieren, daß unter der Wolke der Begeisterung, die sich auf sie niedersenkt, schließlich auch die Charakterzüge verschwinden, die ihnen in der Reihe der nützlichen Waffen gegen den gemeinen Ungeschmack einen Platz sichern würden. Schon vor vier Jahren hat MUTHESIUS die voreilige Kritik verurteilt, die das Sofakissen, das irgend ein talentloser Malerjüngling entworfen hat, als die Tat eines Genies anpreist. Durch solche Extravaganzen, bei denen die geschäftliche Spekulation oft stark mit im Spiele ist, verliert das Publikum die Distanz, wird verwirrt und eingeschüchtert. Wieviel weiter wären wir heute, wenn die Ausschreitungen der Kritik in majorem cuiusdam artificis gloriam nicht die ganze Entwicklung seit nunmehr sieben Jahren begleitet hätten! Jedermann sieht den beispiellosen Ungeschmack, der z. B. in unserer Möbelindustrie herrscht, und wie viele kehren trotzdem den Versuchen, dieser Ueberfülle von Schändlichem und Schädlichem gute und gesunde Arbeiten entgegenzustellen, mißgestimmt den Rücken! Nicht weil sie nicht empfänden, daß hier etwas geschehen muß, sondern weil der Ton der Propaganda ihnen deren Inhalt verleidet. Und die Verluste, die eine an sich vortreffliche Sache durch eine dergestalt falsche Taktik erleidet, scheinen uns in vielen Punkten schwerer zu wiegen als die Positionen, die sie im Kampfe gegen die geistige Trägheit der kunstfremden Masse allmählich erringt.

Wer sich unterfängt, aus solchen Erwägungen heraus das Werk eines einzelnen Künstlers zu betrachten, der muß wohl gewisse, objektiv zuverlässige Rechtsgründe für sich anführen können, wenn er nicht das erste Opfer seiner eigenen Anklagen werden will.

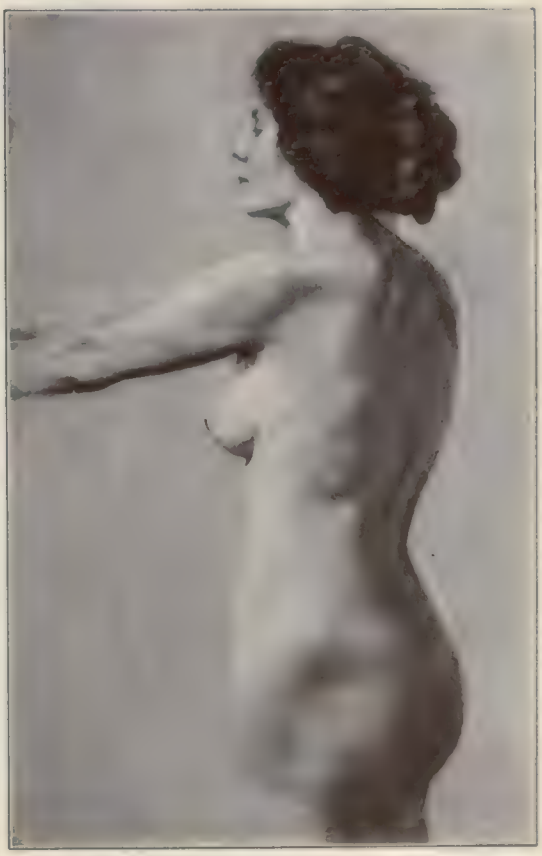
Doch droht bei einer Persönlichkeit wie der von JOHANN VINCENZ CISSARZ die Gefahr, in einer Würdigung den festen Boden der natürlichen Tatsachen unter den Füßen zu verlieren, weniger wie wohl bei anderen. Denn nicht nur liegen dem, womit er in diesem Jahre an die Oeffentlichkeit tritt, die klar zu erkennenden Etappen einer Entwicklung zugrunde, die schon etwa anderthalb Lustra umfaßt, so daß von einem Debütanten, so reizvoll auch derartige Erscheinungen dem Kritiker sind, füglich nicht gesprochen werden kann. Vor allem aber erscheint sein bis jetzt Geleistetes so deutlich der Ausfluß einer gesunden, bewußt vorwärtsschreitenden und natürlich sich gebenden Individualität, daß es nur eines einigermaßen lebendig empfindenden Auges zu bedürfen scheint, um durch die geläuterte Form mühelos den reichen Gehalt eines echten Künstlertums

FRIESE (PASTELLSTUDIE)

LEBENSGROSZE AKTSTUDIE

zu erfassen. In Weiningers vielbekämpftem Buche „Geschlecht und Charakter“ findet sich neben allerlei Falschem, vielem Bedenklichen und einer Fülle von wahrhaft Bedeutendem der Satz, daß jeder Mensch in gewissen Momenten seines Lebens den Funken der Genialität in sich aufblitzen fühle. Des Versuches, in unseres Künstlers Werk diesem göttlichen Fluor nachzuspüren, enthebt uns die Gewißheit, daß ein so gesundes und gesegnetes Talent, wie es hier vor uns steht, mehr für eine Kulturbewegung bedeutet als der blendende Schimmer einer ganzen Rakete von Genieblitzen, die nur aufflammen, um wieder in dem großen Dunkel zu verschwinden.

Die ersten überzeugenden Beweise von Cissarz' Begabung wuchsen auf einem Felde, das von allen, die seit dem Auftauchen des neuen Evangeliums bei uns bebaut werden, die reifsten und schmackhaftesten Früchte getragen hat: dem der Buchkunst und des Plakates. Daß der Künstler sich hier zuerst mit Glück betätigte, lag gewiß nicht in der Richtung seiner früheren künstlerischen Studien. Geboren 1873 in Westpreußen, und schon als Knabe — er besuchte das Gymnasium in Heiligenstadt auf dem Eichsfeld — mit der reichen Kultur Mitteldeutschlands vertraut geworden, fand er auf der Akademie zu Dresden den ersten geregelten Unterricht. In der Anatomieklasse brachte er es bald soweit, daß er gelegentlich an Stelle des Lehrers die Korrektur übernehmen konnte. Die Sicherheit der Form im Figürlichen, die alle Entwürfe Cissarz' auszeichnet, hat er sich damals in gewissenhafter Arbeit erworben. In Pauwels', des von dem belgischen Kolorismus der fünfziger Jahre Ausgesandten, Meisteratelier für Historienmalerei, wo er einige Jahre zubrachte, mühte er sich mit einer großen Scene aus den Befreiungskriegen; eine Anzahl kostümierter Puppen gaben, nach berühmten Mustern, die Modelle her. Hier auch schuf er ein erstes größeres



AKTSTUDIE (FARBSTIFTZEICHNUNG)

FÖHRDEUFER (PASTELL)

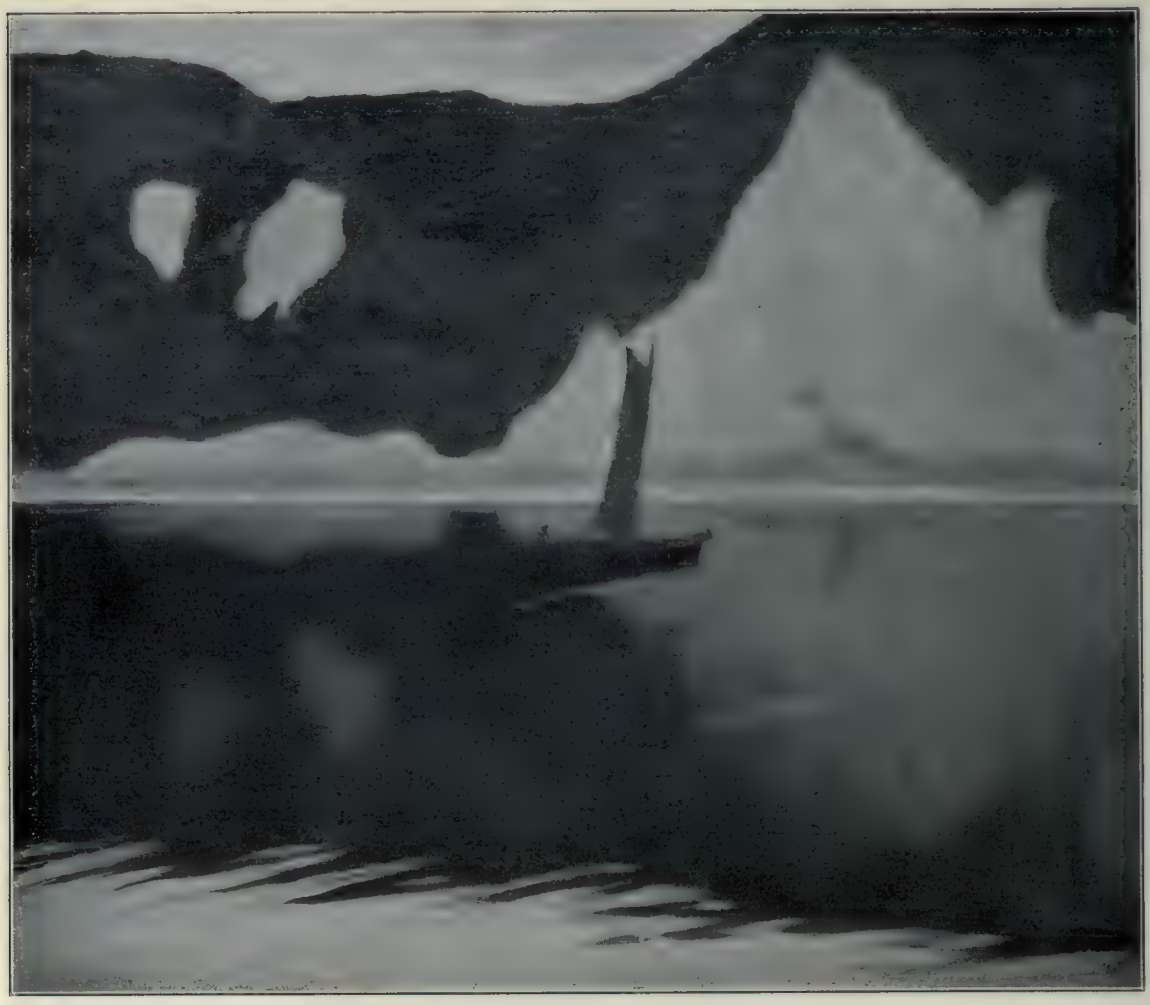
DÜNEN-LANDSCHAFT (ÖLGEMÄLDE)

WATTENMEER (ÖLGEMÄLDE)

BRANDUNG (GRAPHITZEICHNUNG)

ORANGERIE BESSUNGEN (GRAPHITZEICHNUNG)

Werk: ein Altargemälde für die katholische Kirche in Sangerhausen. Und hier schon setzen die ersten Plakatentwürfe ein, von denen die Darmstädter Ausstellung ein lückenloses Bild gibt: unter den ersten das für die Beyersche Kunstanstalt in Dresden (Abb. S. 9), für einen Geometer und für die Höhenluftradfahrbahn auf dem Weißen Hirsch. Ueber die Rolle, die Cissarz' Plakate in der Entwicklung dieses neuen deutschen Kunstzweiges gespielt haben, ist die Diskussion heute abgeschlossen. Ihre hohen farbigen Vorzüge, die Ruhe und Klarheit



AN DEN KREIDEFELSEN (OLGEMÄLDE)

ihres Stiles sind anerkannt. Die trinkende Gestalt auf dem Blatt für die Steglitzer „Neue Gemeinschaft“ ist eine der reifsten und persönlichsten dieser Arbeiten. Das wenige Biographische, was etwa noch hier beizufügen wäre, ist mit den Bemerkungen erschöpft, daß Cissarz bis 1903 in Dresden lebte, seit 1899 verheiratet, einen großen Teil des Jahres aber stets an der See, auf Sylt und Rügen, zubrachte. Seit vergangenem Jahr gehört er der nach 1901 dezimierten und kaum wieder auf den alten Personalbestand gebrachten Darmstädter Künstlerkolonie an.

PLAKAT DER KUNST-ANSTALT THEODOR BEYER, DRESDEN

Alles übrige ergibt sich aus der Gesamtausstellung, die der Künstler, der lange die Oeffentlichkeit fast peinlich mied, jetzt von seinen Arbeiten im Ernst Ludwigshaus und in der neuen Olbrichschen Häusergruppe auf der Mathildenhöhe veranstaltet hat. Der Haupteindruck ist vor allem einmal der eines außerordentlichen Fleißes und einer ungewöhnlichen Vielseitigkeit. 14 Plakate, 46 Nummern buchgewerbliche Arbeiten, dazu 133 Gemälde, Zeichnungen und Studien, zahlreiche Entwürfe für Webereien und Leinendrucke, Schmucksachen, schließlich drei vollständige Zimmer mit allem Drum und Dran einer wohnlichen Ausstattung — das stellt für einen Einunddreißigjährigen gewiß eine erstaunliche Leistung dar. Und schon die Quantität sagt uns, daß diese Künstlernatur nicht eine ist, die sich leicht von der Welle des Erfolges treiben läßt und den inneren Kämpfen aus dem Wege geht. Gewiß sind Einflüsse von hier und da zu spüren; wie sollte auch in der verflossenen Periode des Sturmes und Dranges ein reizsames Empfinden sich ganz in sich verschließen? Aber immer wieder dringt die eigene Note durch, und diese Note wird von dem herben Lufthauch, der von der Brandung kommt, und über die kraftvollen Heiligtümer der deutschen Waldeinsamkeit stürmt, gewürzt und getragen. Wer daran festhält, in Cissarz immer nur den Lyriker sehen zu wollen, wird in dem Dachzimmer des Eckhauses manche Enttäuschung erleben. Das Nachschwingenlassen der Stimmung durch begleitenden Linienfluß, Anordnung des Seitenbildes und selbständige, bildliche Impression ist wohl da, am zartesten in Helene Voigt-Diederichs' „Unterstrom“; aber auch wo es gilt, einen Gedanken zu weitwirkender, Großes aussprechender Versinnlichung zu bringen, versagt ihm der Stift nicht. Eugen Diederichs in Leipzig und G. D. W. Callwey, der Kunstwart-Verlag in München, können sich rühmen, dem jungen Dichter zuerst die Pforten der Oeffentlichkeit erschlossen zu haben. Besondere Gelegenheit gab dann die deutsche Buchgewerbeausstellung in Paris 1900: in ihrem Katalog schuf Cissarz eine reife, in sich fertige Arbeit. Hier trat das Motivische im Ornament zurück; Linien, und besonders Blätter in zartem, ein gewisses Maß von spröder Symmetrie wahrendem Fluß gaben die Ornamentik her.

PLAKAT DER AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLERKOLONIE 1904 ■ ■ GEDRUCKT VON FRIEDRICH SCHOEMBS, OFFENBACH a. M. ■ ■

GOLDGEFÄSZE • AUSGEFÜHRT VON E. L. VIETOR, DARMSTADT

Als jüngstes Beispiel, wie der Künstler solche Aufgaben anfaßt, mag der Katalog der Darmstädter Ausstellung selbst gelten. Zwar der Umschlag könnte ruhiger und klarer sein; dagegen sind die in einem kräftigen Gelb gedruckten Abschnittstitel und Seitenrahmen des Innern von einer ganz persönlichen Anmut, einem einschmeichelnden Fluß der Linienführung. Den künstlerischen Geist, den der Text atmet, und der auch in den nur Originalzeichnungen bringenden Abbildungen weht, glaubt man bis in den ausgezeichnet geschmackvollen Satz der Inserate zu spüren.

Wie Cissarz die landschaftliche Natur studiert, und was er an Stimmung und Temperament aus dem einzelnen Motiv herauszuarbeiten versteht, weiß man zum Teil aus den Steinzeichnungen, die er für den Teubnerschen Verlag geschaffen hat. Wenn auch hier dieser grundlegenden Tätigkeit des Künstlers, von der die Ausstellung ein erschöpfendes Gesamtbild gibt, nicht im einzelnen nachgegangen werden kann, so sei doch auf die Studien und Impressionen von der Nordsee besonders hingewiesen. Denn hier ist der Künstler am stärksten er selbst: Langgezogene Linien,

TAFELGLÄSER • AUSGEFÜHRT VON DEN RHEINISCHEN GLASHÜTTEN A.-G., KÖLN-EHRENFELD

ELEKTRISCHE BELEUCHTUNGSKÖRPER • AUSGEFÜHRT VON DER METALLWARENFABRIK K. M. SEIFERT & CO., DRESDEN

einfache, breite Farbenflächen; ein niedriger Horizont über der endlos grünen Heide, die Schaumbänder der Brandung, deren Ewigkeitsrollen über den weißen Sand donnert, eine einsame Möve im Blau, ein Boot, das uns mit hocherhobenem Bug durch das Wellental entgegenschießt, darin die mächtige Silhouette der in den Riemen liegenden Fischer — in diesen Elementen geht des Künstlers Herz auf, hier dehnt sich die Brust und die Arme breiten sich aus, denn die Natur entschleiert ihre Seele vor uns. Der Kranz von Porträtstudien, Akten, gezeichneten Entwürfen und Skizzen, der sich um diesen Kern seines Werkes legt, hat weit weniger Persönlichkeitsreize. Geschickt gemacht ist alles, manches sogar virtuos; Rauhigkeiten wird man kaum entdecken, und Geschmack, mit Liebe gepaart, verrät jedes kleinste Blatt. Aber die Vielheit der Ausdrucks-

KERAMISCHE ARBEITEN — AUSGEFÜHRT VON A. VON SCHWARZ, NÜRNBERG

möglichkeiten streift manchmal ans Verwirrende, und selbst die Unbefangenheit ist nicht immer intakt geblieben.

Erst bei dem Nichts-als-Kunstgewerblichen, wozu die Webereien der „Altdeutschen Weberei Alsfeld“ hinüberleiten, fühlt man wieder ganz festen Boden unter den Füßen. Diese Erzeugnisse sind in ihrer Ornamentik aus der altdeutschen Hand- (Schaft-)weberei entwickelt, deren technische Mittel aber früher keine so ausgesprochene Gliederung und rhythmische Wirkung zuließen wie die neuerdings hergestellten Stoffe. Der Durchschuß in Garn, Glanzgarn oder Seide in ungebleichtem Leinen ergibt das Muster. In meist zarten Halbtönen, hellgrün, hellrot oder gelb, entwickelt hier der Künstler eine Ornamentik von gewählter Anmut, die um so vornehmer dasteht, als nur geometrische Motive in Frage kommen können. In den bedruckten Batistdeckchen, die von dem Leinenhaus H. und F. Becker hergestellt werden, wird das Muster von einem Zentrum aus in freier Linienphantastik ausgesponnen. (Abb. S. 17.)

In der besonderen künstlerischen Atmosphäre Darmstadts wäre Cissarz wohl auch dann bis zu der Ausstattung ganzer Zimmer gelangt, wenn er nicht schon früher, wie man sich z. B. von der Dresdner Kunstausstellung 1899 erinnert, sein Talent in den Dienst eines verfeinerten Möbelbaues gestellt hätte. Jetzt befinden sich in der schon erwähnten Olbrichschen Häusergruppe drei Wohnräume, die des Künstlers enges Vertrautsein mit den

GARTENMÖBEL — AUSGEFÜHRT VON PHILIPP FEIDEL, DARMSTADT

TEILANSICHT DES EMPFANGSZIMMERS

Gesetzen einer sinngemäßen Innenausstattung aufs glücklichste repräsentieren. Ihr besonderer Vorzug ist, neben den Zimmern von HAUSTEIN und auch OLBRICH, die ausgezeichnete farbige Stimmung. Der Maler hat hier den Architekten zum Teil glänzend übertroffen.

Ein Empfangszimmer in goldbraunem Satinholz, mit braunen Bezügen, mit einer Vertäfelung von mattschwarzem Nußbaumholz, ist von einer bestrickenden Wärme und Behaglichkeit. (Abb. S. 12 u. 13.) Die Einzelformen sind zwar etwas schwer, und den Anklang an den Wiener kunstgewerblichen Jargon in der Schlittenform der Stühle würde man gern vermissen, aber das Ganze ist mit höchstem Verständnis komponiert und durchaus einheitlich durchgebildet. Hier wie in dem Herrenzimmer desselben Hauses, dessen Möbel in tabakbrauner Eiche mit Intarsien gearbeitet sind, herrscht die

JOHANN VINCENZ CISSARZ — EMPFANGSZIMMER

MÖBEL AUS GOLDBRAUNEM SATINHOLZ, VERTÄFELUNG AUS MATTSCHWARZEM NUSZBAUMHOLZ

AUSGEFÜHRT VON DER DARMSTÄDTER MÖBELFABRIK

JOHANN VINCENZ CISSARZ — TEILANSICHT DES SCHLAFZIMMERS

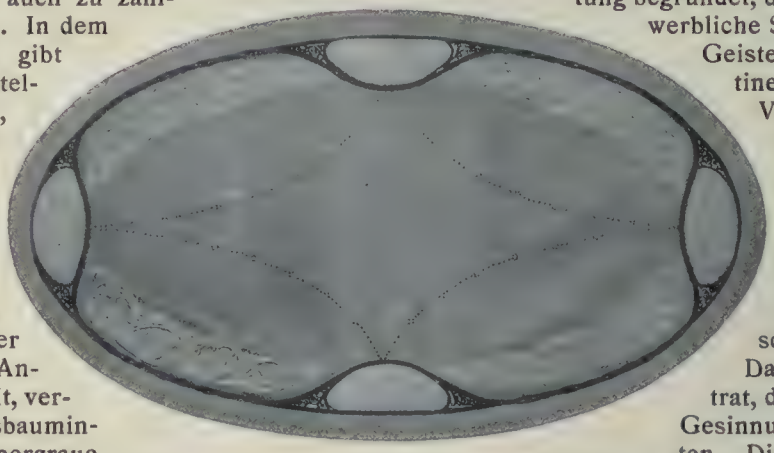
AUSGEFÜHRT VON PH. FEIDEL, DARMSTADT

JOHANN VINCENZ CISSARZ

SCHLAFZIMMER AUS NATURFARBIGEM AHORN-HOLZ MIT BUCHSBAUM-INTARSIEN ● ● ● ● ● ●

AUSGEFÜHRT VON PH. FEIDEL, DARMSTADT

glatte Fläche, durch Politur oder einen reicheren Beschlag veredelt. Zu den besten Eingebungen gehören die handgeknüpften Teppiche, während die Beleuchtungskörper in der Regel nicht nur zu massig ausgefallen sind, sondern auch zu zahlreich auftreten. In dem Herrenzimmer gibt die Zusammenstellung von Grün, Gelb und Braun einen feinen, wohltuenden Akkord. Das Schlafzimmer schließlich, kostbar genug auch in seiner formalen Anspruchslosigkeit, verwendet Buchsbaumintarsien und silbergraue Beschläge auf naturfarbigem, poliertem Ahorn, um der hier notwendigen Helligkeit einige pikante Accente zu verleihen. (Abb. S. 14 u. 15.) Wie verblüffend einfach und überzeugend steht die Frisiertoilette da! Wie sinnig sind Schränkchen und Blumenständer in dem freistehenden Möbel vereinigt! Weniger glücklich sind die Beine der einfachen Stühle in ihrer teleskopartigen Verjüngung erfunden. Den Totalcharakter bestimmt aber auch hier eine, von Manier und ängstlichem Tasten gleich weit entfernte Gesundheit des Empfindens, die sich über Mittel und Zwecke harmonische Klarheit bewahrt hat.

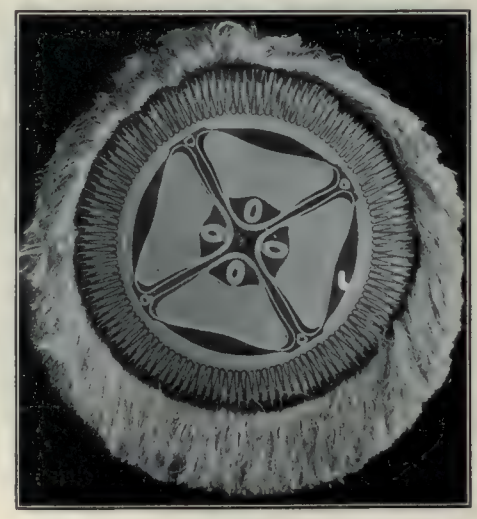


J. V. CISSARZ • TISCHDECKCHEN UND KISSEN • AUSGEFÜHRT VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT

Die Sonne fürstlichen Kunstpatronatentums, so warm sie auch in Darmstadt scheint, ist doch nicht für jedes Individualitätspflänzlein gleich wohltätig. Der Zug zum Dekorativen, der durch das ganze, großangelegte Unternehmen geht, steht wohl im Widerspruch mit dem Hang nach Innerlichkeit, nach träumerischem Grübeln, der sonst als eine kostbare Eigenheit deutscher Kunst und Art gilt. Nicht jedem Künstler wird es behagen, so hüllenlos der Oeffentlichkeit preisgegeben zu werden, wie das mit den Darmstädter Künstlern, ihrem Schaffen, ihrem Heim, ihrer intimsten Umgebung geschehen ist. Daß dies so geschah, liegt indes in der Art der modernen Kultur und in der besonderen Richtung begründet, die das kunstgewerbliche Schaffen neuen Geistes auf dem Kontinente einschlug. Von schärfster kritischer Luft umweht, hat nicht alles, was vor drei Jahren siegessicher als Dokument deutscher Kunst in Darmstadt heraustrat, dem Wandel der Gesinnung standgehalten. Die Explorateure der ersten Expedition sind heute zum großen Teil zersprengt, neue Ansiedlungen zu gründen. In die Fußstapfen der Pfadfinder treten nun die Kolonisten, die dem harten Boden seine verborgenen Schätze abringen.

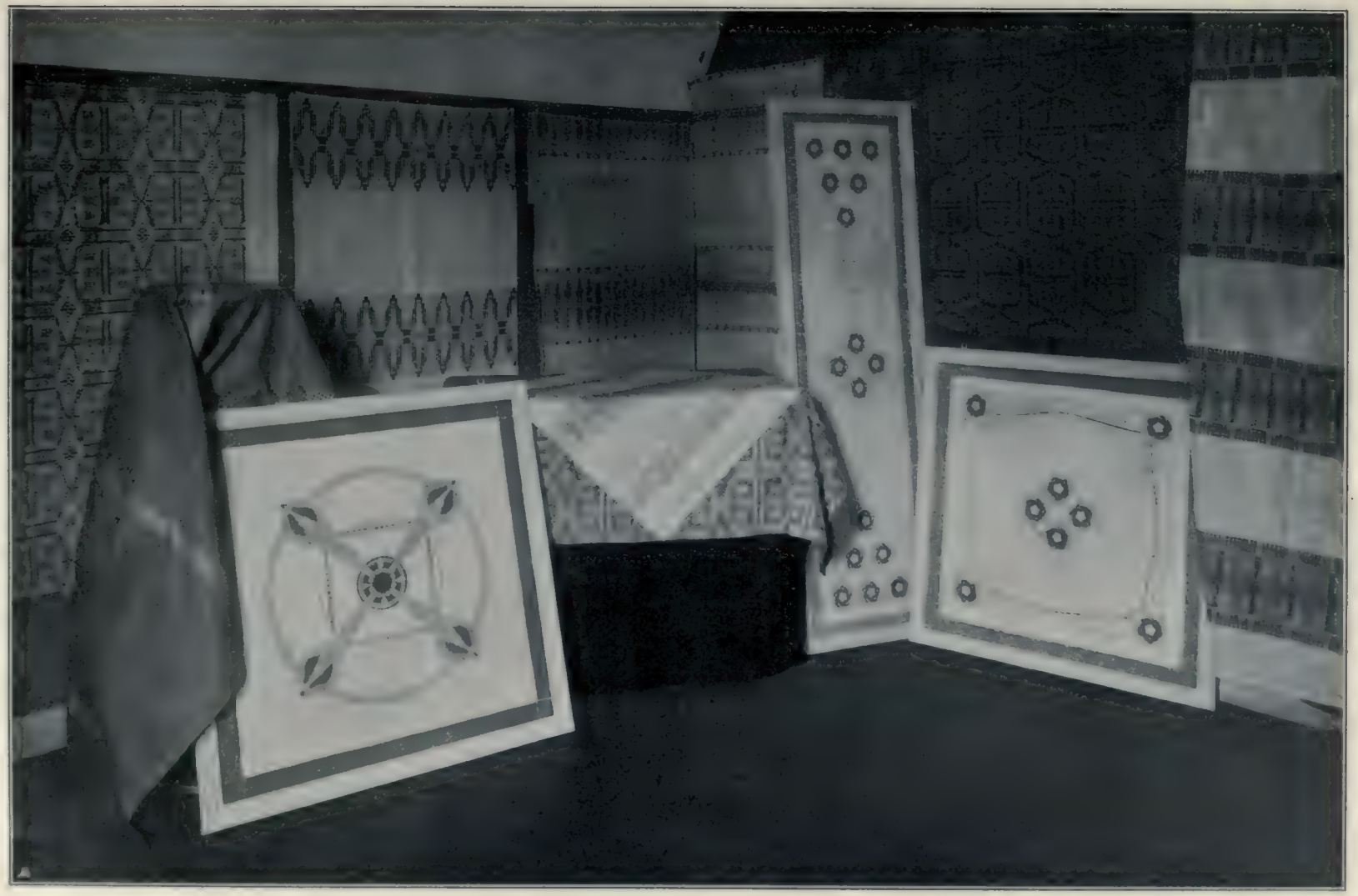
Das Bild führt, wie alle Bilder, schließlich zum Extrem. Aber man wird doch verstehen, warum eine Persönlichkeit von der künstlerischen Eigenart J. V. Cissarz' uns heute für Darmstadt ein wirklicher Segen zu sein scheint. Er hat seinerzeit wacker mitstürmen geholfen. Und jetzt, wo er in der anregendsten Umgebung frei wirken darf, strömen die Quellen seines Schaffens in verdoppeltem Reichtum. Das hohe Ziel, daß nicht die Kultur ihn, sondern er ein Stücklein unserer schönheitlichen Kultur mittrage, kann seinen Gaben, der Innerlichkeit und dem selbsterworbenen Können, heute nicht mehr als unerreichbar hingestellt werden.

ERICH HAENEL



* * *

Ein ausführlicher, reich illustrierter Bericht über die diesjährige Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie — speziell die Arbeiten LUDWIG HABICHS, PAUL HAUSTEINS und J. M. OLBRICHS — folgt im nächsten Heft.



JOHANN VINCENZ CISSARZ • GEWEBTE STOFFE • AUSGEFÜHRT VON DER ALTDEUTSCHEN WEBEREI ALSFELD (OBERHESSEN)
BEDRUCKTE BATIST-STOFFE AUSGEFÜHRT VOM LEINENHAUS H. & F. BECKER, DARMSTADT

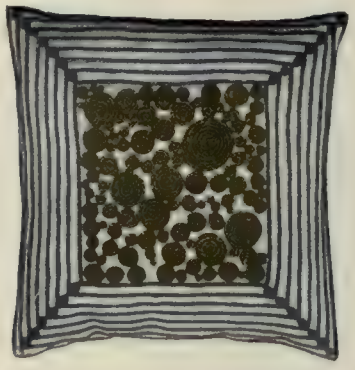
JOHANN VINCENZ CISSARZ SCHMUCKARBEITEN

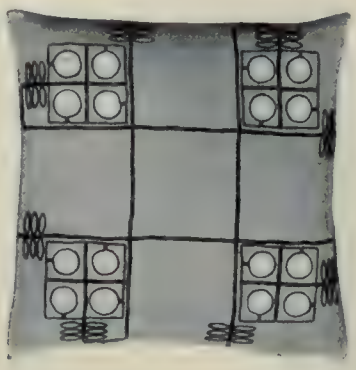
AUSGEFÜHRT VON ARTUR BERGER, DRESDEN

NEUE STICKEREIEN VON MARGARETE VON BRAUCHITSCH

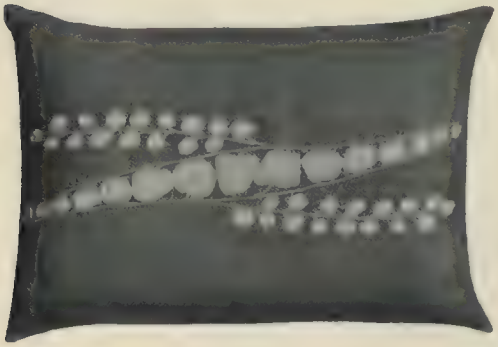
Inwieweit es für den schaffenden Künstler ersprießlich scheint, sich eine Zeitlang unter fremde Schulung zu stellen, um der Gefahr der Einseitigkeit oder der Manier zu entgehen und neue Anregungen und Erfahrungen zu sammeln, das ist eine jener Fragen, die prinzipiell nur schwer und mit großem Vorbehalt zu beantworten, umso interessanter dagegen im Einzelfall zu studieren sind. In erster Linie wird es davon abhängen, über welches Maß von eigener Kraft und Widerstandsfähigkeit die betreffende Individualität verfügt, und bis zu welchem Grad sie beeinflußbar ist. Dann kommt als zweites wichtiges Moment die Phase in Betracht, in der sie sich gerade befindet, und nun tritt noch sehr intensiv die Frage hinzu, in was für einem Verhältnis die fremde Art und Richtung zur eigenen Art und Veranlagung steht, d. h. ob sie einander sehr entgegengesetzt sind oder sich in mehr oder weniger verwandten Geleisen bewegen. Von vornherein läßt sich erkennen, daß eine relativ schwache, d. h. fremden Einflüssen gegenüber schwache, weil allzuleicht sich hingebende Natur, — mag sie im übrigen noch so begabt und originell sein, — lieber für sich bleiben, ihr Eigenstes auf eigensten Wegen entwickeln sollte. Ausgeprägte, kraftvolle Naturen mit einer gewissen freudigen Widerstands- und Kampfeslust erstarken dagegen an der Berührung mit anderen, besonders mit ihnen entgegengesetzten Individualitäten; umso sicherer, wenn die Berührung in einer Phase eintritt, welche den Künstler zugleich im eigenen Wesen gefestigt und dabei für neue Erkenntnisse noch frisch und empfänglich findet.

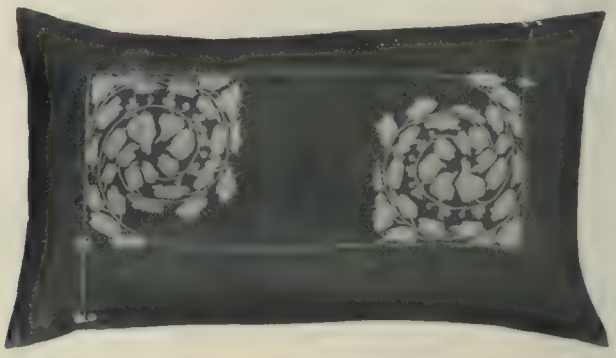
Einen schönen Beweis für eine nicht häufig gleich günstige Konstellation bieten die Ergebnisse, die ein mehrmonatliches Studium in Wien für MARGARETE VON BRAUCHITSCH gezeitigt hat. Aus manchen Abbildungen früherer Hefte kennen die Leser unserer Zeitschrift das bisherige Schaffen der selten reich begabten, unermüdlich vorwärts strebenden Künstlerin. Und obgleich es nur wenige Proben gewesen sind aus jener Fülle von Arbeiten, deren feinen, durch Farbe und Technik erst voll zur Geltung kommenden Reiz nur derjenige ganz zu würdigen vermochte, der die Originale gesehen, so läßt





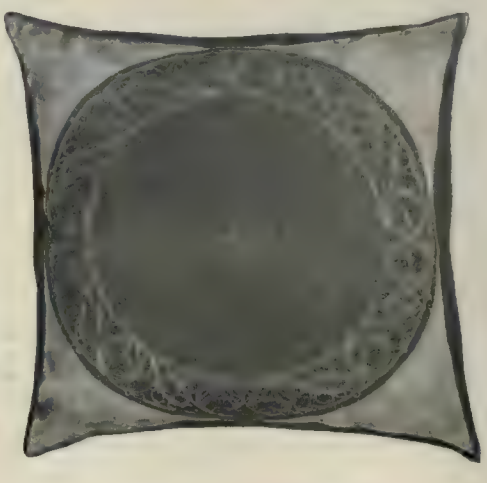
sich doch auch aus jenen Reproduktionen (wir verweisen insbesondere auf III. Jahrg. Heft 9 und V. Jahrg. Heft 7) die Art der Begabung deutlich erkennen: Phantasie, Temperament, Schwung, Fülle, eine gewisser-



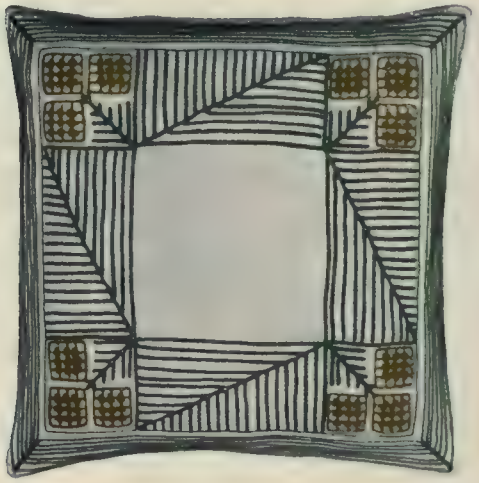


maßen flüssige Bewegtheit der Formen sind ihre wesentlichen Charakteristika, und Leben, ungebrochenes, nicht abstrahierendes, sich bejahendes Leben, das z. B. ein pflanzliches Gebilde auch in der ornamentalen Verarbeitung pflanzlich erscheinen läßt, nicht in dem Sinne des äußeren naturalistischen Motivs, sondern im viel tieferen Sinn des geheimnis-

voll inneren Triebes, der jeden gewachsenen Organismus von allem noch so eng Aneinander-Gefügten ewig und sicher unterscheidet. Diesem stark vitalen Zug schienen die Linien, die Formen und ihr unendlich wechselndes Spiel das Wesentliche, — ihre Eingliederung in die Fläche zu einer dekorativen Gesamtwirkung mit und in derselben unwillkürlich das Zweite. Und gelang auch nach dieser Richtung hin vieles, aus angeborenem Raumgefühl und künstlerischer Intuition heraus, und gewann es nun, um der Unbewußtheit seines dekorativen Effektes willen, zuweilen doppelten Reiz, so litt doch manch anderer geniale und reizvolle Entwurf unter dem Fehlen jener sicheren, bewußten Erkenntnis vom Ausgangspunkt und Endziel rein dekorativen Schaffens.



NEUE STICKEREIEN
VON
MARGARETE v. BRAUCHITSCH

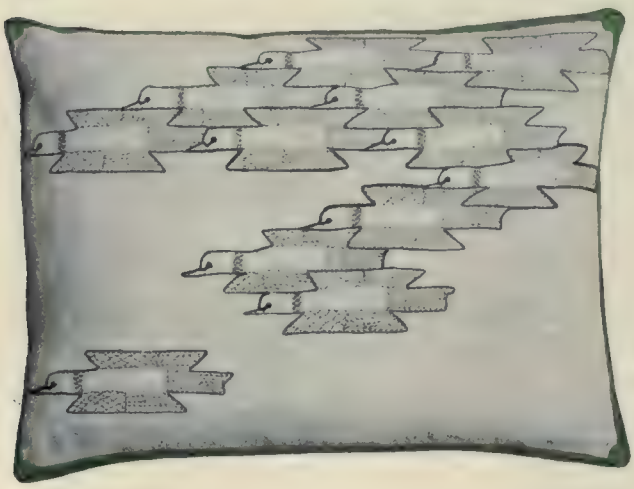


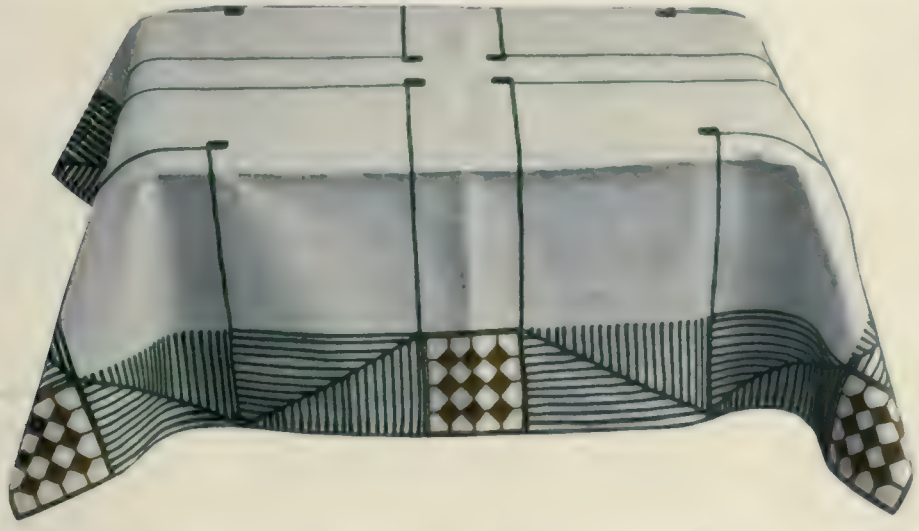
Daß MARGARETE VON BRAUCHITSCH dies sich selbst klar machte und trotz der Erfolge, auf die sie, nach ganz autodidakter Entwicklung, schon zurückschauen konnte, sich die Ergänzung ihrer eigenen Veranlagung zu verschaffen suchte, daß sie mit sicherem Blick und richtigem Instinkt auch dorthin gelangte, wo diese Ergänzung für sie zu finden war, das fordert wärmste Anerkennung für die Selbsterkenntnis, Intelligenz und Energie der Künstlerin.

Die Wiener Schule — vor allem JOSEF HOFMANN und KOLOMAN MOSER — arbeitet rein auf das Dekorative, Architektonische hin. Die Motive als solche werden relativ gleichgültig, sie bleiben bloß Mittel zum Zweck; oft ist ihre Zahl wichtiger als ihre Qualität, ihr Auseinander- oder Zusammenrücken von mehr Bedeutung als ihr Charakter. Alle Erfindung, alle Wahl und Gruppierung der Schmuckelemente, alles sonstige Interesse an Stoff und Form haben sich einzuordnen in das sozusagen architektonische Gesichtsfeld, innerhalb dessen alles Proportion, Gliederung, Verteilung ist und alles Einzelne nur Leben haben darf, insoweit es der Belebung des Ganzen dient. In der Wiener Schule tritt fast durchgängig der Geschmack an Stelle des Temperaments, die Kombination an Stelle der Phantasie, und kühle, maßvolle Abstraktion hat den oben erwähnten, stark vitalen Zug so viel wie ganz verdrängt.

Für eine eigenartige, phantasievolle, schöpferisch begabte, aber dekorativ noch ungeschulte und architektonisch nicht genügend disziplinierte Veranlagung konnte es also kaum bessere Lehrmeister geben.

Wir fühlen es vor den neuen Arbeiten von MARGARETE VON BRAUCHITSCH. Wie hat sie von ihrem Lehrer KOLOMAN MOSER, dessen ausgesprochenes pädagogisches Talent in einer klaren, geraden, ohne Phrase auf das Sachlich-Wesentliche gerichteten, begriffs- und ausdruckssicheren Natur seine Wurzeln





hat, wie hat sie von ihm gelernt, die Fläche — ihr spezielles Gebiet — wirklich als solche zu behandeln: die Motive der Fläche, nicht die Fläche als bloßen Hintergrund den Motiven unterzuordnen! Wie schlicht und sicher gebietet sie jetzt der Fleckenwirkung, den Wegen der Linien im gegebenen Raum; wie viel geschlossener und in sich gebändigt ist die Bewegung geworden, wie viel klarer dekorativ das Zusammenspiel der Formen! — Ja, die gewissermaßen mathematische Schulung, die arme Naturen noch ärmer zu machen pflegt, indem sie ihnen fertige, aber ungefüllte Formen gibt, sie hat auf diese Individualität, wie auf alle reichen, produktiven, klärend und befruchtend gewirkt, weil sie zugleich Maß und Freiheit verleiht.

Der Leser möge die beigegebenen Reproduktionen auf das Gesagte hin aufmerksam betrachten und sich selbst ein Urteil bilden durch Vergleich mit den früheren Arbeiten von Frau VON BRAUCHITSCH, wie auch mit Werken aus der Wiener Schule. Dann wird er auch gewahr werden, wie, bis auf einige wenige Stücke, die unter den allerersten verführerischen neuen Eindrücken entstanden und intensiver von diesen beeinflußt sind, die Eigenart der Künstlerin sich überall bewährt, wie sie den neuerlernten Kontrapunkt mit eigener Musik zu füllen weiß.

Was aber aus den Abbildungen nicht zu ersehen ist, das ist der enge Zusammenhang von Technik und Entwurf; nicht bloß so im allgemeinen gesagt, wie es heute auf gar manchen zutrifft, sondern bis in die Art der Formgebung der einzelnen kleinen Motive geht die Erfindung von den technischen Möglichkeiten der Maschinenstickerei aus. So entstanden z. B. die freihändig unterstickten Scheiben mit der darübergesponnenen Musterung, die besonderen Eigentümlichkeiten der Kanten-Ziernähte, die wirkungsvoll nuancierten Strichlagen der Seide, und vieles andere, was nur vor den Originalen zu erläutern und zu beweisen und zu würdigen möglich wäre. Die praktischen Vorzüge der BRAUCHITSCH'schen Arbeiten lernt auch nur der schätzen, welcher sie in Händen gehabt hat oder gar besitzt. Da gibt es reizend nette Schnürvorrichtungen als Verschluß der Kissenüberzüge, die nun dadurch zum Waschen bequem abzunehmen und leicht selbst wieder überzuziehen sind. Da sind die Tischtücher so bemustert, daß die Plätze für die Teller ausgespart, die herabhängenden Ecken rhythmisch betont erscheinen, etc. Vor allem aber ist fast durchgängig das herrliche hausgewebte Bauernleinen verwandt, mit seinem körnigen Faden und seiner schönen Rasenbleichfärbung. Das gibt prächtige Wirkungen und hält etwas aus. Und auch für diejenigen Stücke, die feineres Material oder farbige Grundfläche verlangten, wurden schöne, waschbare englische Leinenstoffe gewählt.

Zum Schluß möchten wir die Aufmerksamkeit noch auf die famosen Schwarz-Weißstudien lenken, welche ohne vorhergehende Zeichnung gleich mit dem Pinsel direkt vor der Natur gemacht sind. Hier lebt das pflanzliche Gebilde wirklich in der Fläche und hat, indem seinem

Organismus die ausdrucksvollsten Züge abgelauscht sind, dennoch an Leben nichts eingebüßt. Dadurch besitzen diese Studien als solche den eigenartigen Reiz sehr unmittelbarer und dabei doch in der Form völlig abgeschlossener Improvisationen. Darüber hinaus haben sie aber noch grundlegende Bedeutung für das weitere kunstgewerbliche Schaffen von Frau VON BRAUCHITSCH! An den Stoffmustern und Vorsatzpapieren, dem Buchschmuck und sonstigen in das Gebiet der Flächenverzierung fallenden Entwürfen, welche die rastlose Künstlerin jetzt beschäftigen, werden unsere Leser, denen wir diese neuen Arbeiten nächstens vorführen wollen, jene Bedeutung klar erkennen. E.

GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN, HELSINGFORS — LANDHAUS SUUR-MERIJOKI

DAS LANDHAUS SUUR-MERIJOKI BEI WIBORG

Die Namen der drei jungen finnischen Architekten GESELLIUS, LINDGREN und SAARINEN, von deren umfassendster Schöpfung dieses Heft einige Bilder bringt, sind den Lesern dieser Zeitschrift schon bekannt geworden*), und auch die Genesis und den allgemeinen Charakter der Richtung in der architektonischen Kunst Finnlands, als deren Führer sie unbestritten gelten, brauche ich nicht mehr näher zu erörtern.

Es ist schon im voraus zu erwarten, daß diese Kunst mit ihren Anforderungen auf alle Rechte einer freischaltenden und waltenden Phantasie, mit ihrem Streben nach aparten und exquisiten Reizen im Privatbaue ihr geeignetstes Feld finden wird. Das Landhaus Suur-Merijoki in der Nähe von Wiborg, das im Frühjahr seine endgültige Vollendung gefunden hat, ist für diese Behauptung ein guter Beweis.

In Finnland herrschte früher, wie überall, die Unsitte, daß bei einem Bauunternehmen der Architekt nur die Pläne und Fassaden entwarf, während alles übrige vom Baumaterialiengeschäfte fertig genommen und vom Dekorateur nach eigenem Geschmacke aufgepinselt wurde.

In dieser Beziehung haben die drei Architekten, als die ersten bei uns, mit einem fest eingewurzelten Schlendrian gebrochen und dadurch, daß sie wenn möglich alle Details selbst zeichneten, weit geschlossenere und einheitlichere Wirkungen erzielt.

Nie vorher ward ihnen oder überhaupt irgend einem finnischen Architekten die Gelegenheit geboten, wie es beim Landhause Suur-Merijoki der Fall gewesen ist, alles: Pläne, Fassaden, Interieurs, Möbel, Beleuchtungskörper, Webereien und Stickereien, kurz alles bis zum kleinsten Nagel ganz nach eigenem Wunsche zu gestalten, dazu noch ohne von engen ökonomischen Grenzen eingeschränkt zu sein. Nie vorher war bei uns die Möglichkeit vorhanden, in so ausgedehntem

*) Siehe »Dekorative Kunst«, VI. Jahrgang, Nr. 4: Die dekorative Kunst in Finnland, von Prof. J. J. TIKKANEN, Helsingfors.

GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: HALLE MIT TREPPE

GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN

LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: HALLE

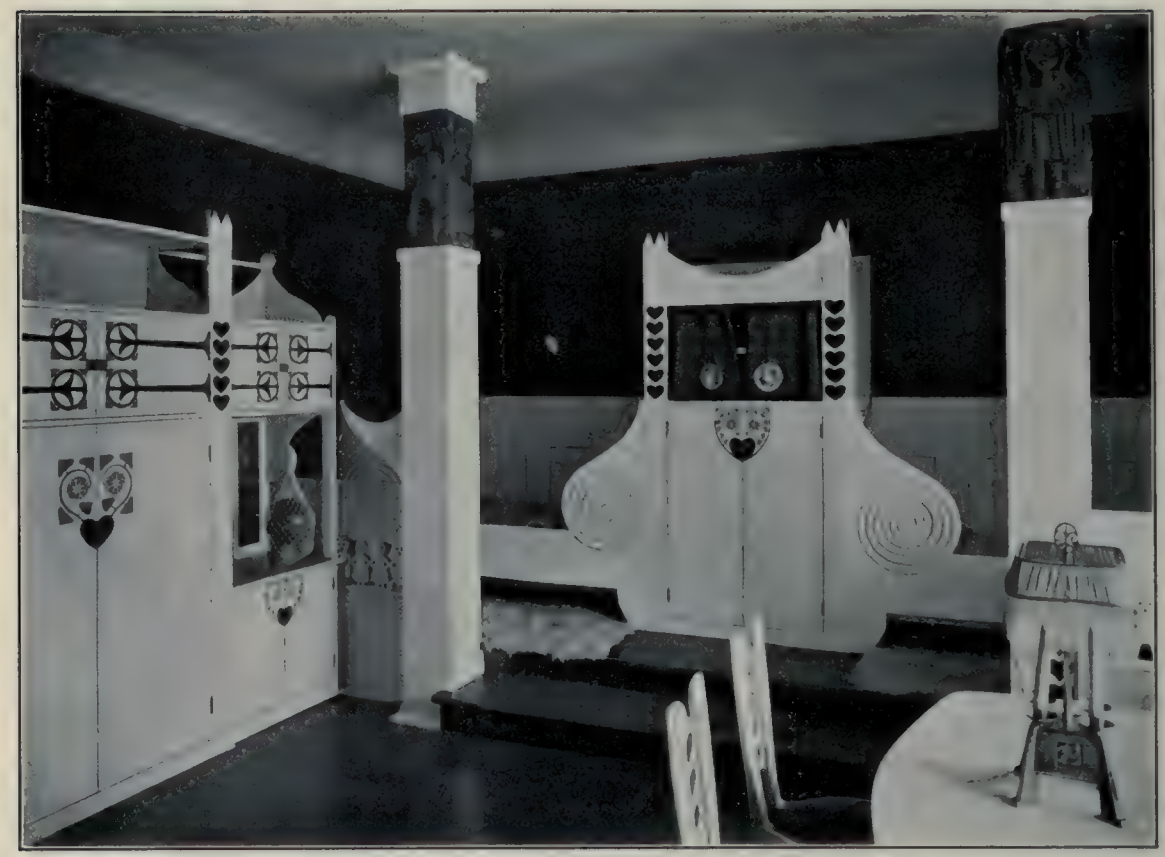
Maße einen künstlerischen Baugedanken in allen Einzelheiten und Konsequenzen rückhaltlos durchzuführen. Es ist leicht einzusehen, was dies alles für eine architektonische Richtung bedeuten mußte, die durch das Heranziehen der übrigen bildenden Künste und im engen Zusammenarbeiten mit ihnen, den in früheren Epochen vorhandenen, später aber verloren gegangenen Zusammenhang zwischen Architektur, Malerei und Plastik wiederherzustellen sucht und auf diesem Wege zur Harmonie zurückzugelangen strebt.

Die nach den von den Führern einmal aufgestellten Prinzipien durchaus folgerichtig gestaltete Lösung der architektonisch-kunstgewerblichen Probleme, wie sie sich in diesem Gebäude zeigt, ist gleichzeitig eine Kraftprobe für unsere Kunstgewerbler und kunstgewerblichen Werkstätten gewesen. Mit anerkennungswerter Energie haben die drei Architekten schon vom Beginn ihrer Laufbahn an auf die Schulung der berufsmäßigen Handwerker hingearbeitet, und es ist ihnen in der Tat gelungen, zumal beim gewöhnlichen Arbeiter ein technisches Können und ein vorher unbekanntes Interesse wachzurufen, die für die weitere Entwicklung der finnischen Architektur und Innendekoration, in welcher Richtung diese auch fortschreiten mag, sicher von großer Bedeutung bleiben wird.

Es sind im Suur-Merijoki-Gebäude, soweit es möglich war, nur einheimische Materialien verwendet worden, und die Ausführung war ausnahmslos finnischen Firmen und Gewerbekünstlern anvertraut. Es seien von diesen erwähnt vor allem der junge Ziseleur Eric Ehrström, der eine große Menge getriebener Kupfer-, Messing- und Silberplaketten geliefert und die verschiedenen Lampen, Leuchter und Kandelaber teilweise verziert und überarbeitet hat; ferner der Verein „Freunde der Handarbeit", der unter Leitung und Teilnahme der Frau Olli Gummerus-Ehrström die meisten Knüpfteppiche, gewebte Möbelstoffe, Kissen etc. angefertigt hat. Die Gobelins im Billardzimmer sind von der Gattin des Architekten Lindgren und Fräulein E. Hellsten ausgeführt. — Als Plastiker waren beteiligt: Felix Nylund und Frau Loja Saarinen, welche die geschnitzten Figuren entwarfen, die als Bekrönung vom Treppenpfeiler, als Sofaabschließungen etc.

GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN — LANDHAUS SUUR-MERIJOKI · KAMINECKE DER HALLE

GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: EMPFANGSZIMMER



GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN — LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: KINDERZIMMER

angebracht sind. Als Maler waren tätig: GABRIEL ENGBERG, der das große Fresko an der Treppenwand und VÄINÖ BLOMSTEDT, der u. a. ein Temperagemälde im Bibliothekzimmer ausgeführt hat. Dieser hat auch die Zeichnung für einen Gobelin, „Vogel Phönix", entworfen.

* * *

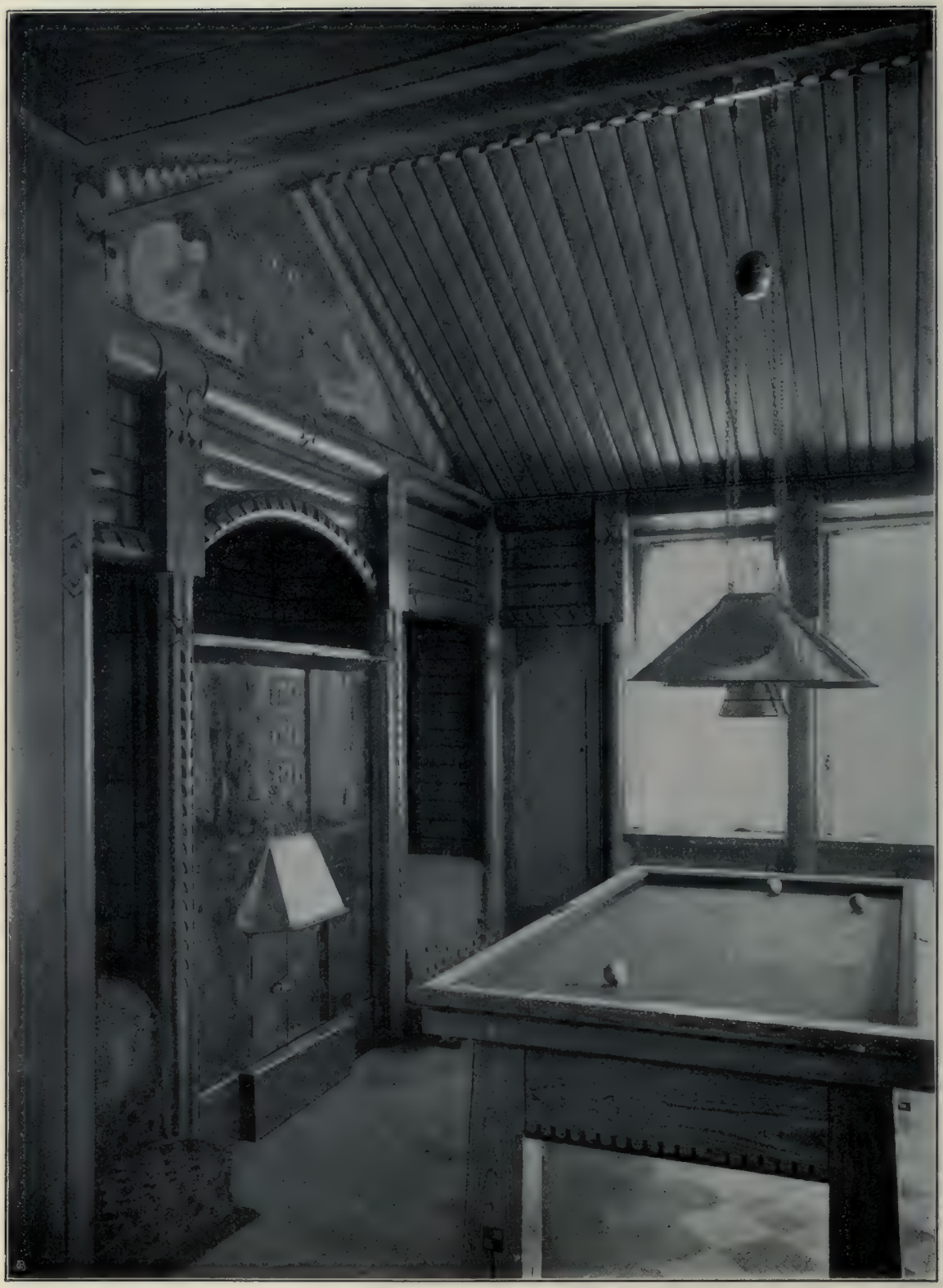
Es mögen nun noch über die Tendenzen dieser finnischen Künstlergruppe, soweit sie im Suur-Merijoki-Gebäude zum Ausdruck gekommen sind, einige Worte gesagt werden.

In ihrem innersten Wesen ist diese Kunst als eine Reaktion gegen die am Ende des vorigen Jahrhunderts bei uns herrschende, übrigens künstlerisch ziemlich unbedeutende und aller stärkeren Persönlichkeiten bare Renaissance aufzufassen. An Stelle der renaissancemäßigen Symmetrie wird eine ungebundene, malerische Freiheit, im Aeußeren wie im Inneren, im Großen wie im Kleinen, gesetzt. Seine Inspiration holt man sich, anstatt aus der Antike, aus dem Mittelalter und, von einer nationalen Stimmung durchdrungen, sucht man Motive aus der alten heimischen Baukunst durch eine künstlerische Neubelebung wieder entwicklungsfähig zu machen.

In der Außenarchitektur bevorzugt man, als dem Charakter der nordischen Landschaft besser entsprechend, eine gebrochene Totalgestaltung mit hohen, auch durch die Farbe kräftig wirkenden Ziegeldächern, Türmen und spitzen Giebeln, vermeidet jeden reicheren Wandschmuck, aber erzielt durch vorspringende Erker und durch unregelmäßig verteilte, auch in Größe und Form ungleiche Fensteröffnungen die gewünschte Abwechslung.

In den Interieurs erstrebt man in der Plangestaltung malerische Perspektivwirkungen; die Zimmer werden in der Grundform möglichst verschieden gestaltet, mit gemütlichen Sitzwinkeln und Ofenplätzen, die Böden gern in ungleicher Höhe gelegt und als Zentrum eine große Halle geschaffen, von wo sich nach allen Richtungen Einblicke zu den benachbarten Zimmern eröffnen. Im bewußten Anschluß zu dem alten Kirchenstile sind gewölbte Dächerformen sehr beliebt, oder aber Sparrendächer, wie sie an den Bauernhäusern Finnlands noch reichlich vorkommen.

GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: BIBLIOTHEKZIMMER

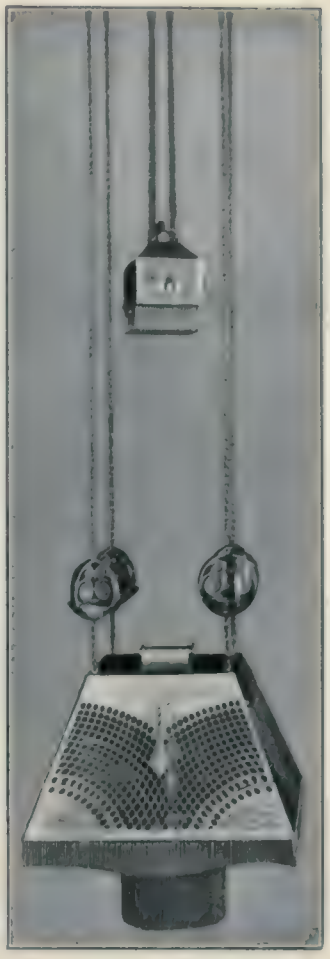


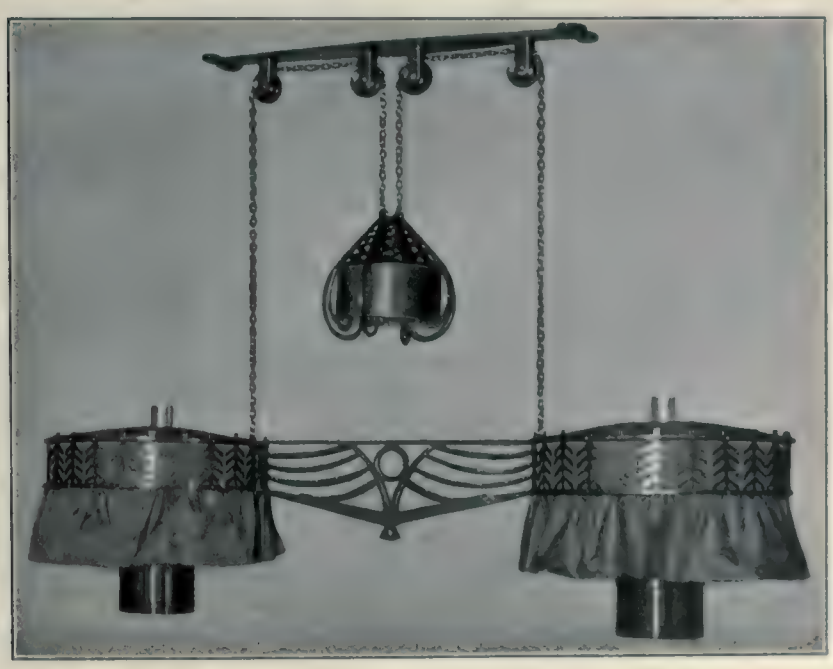
GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN LANDHAUS SUUR-MERIJOKI: BILLARDZIMMER

Die Wände sind entweder einfarbig gehalten oder zum Teil, wie die Gewölbefelder durch eine frei empfundene Ornamentik in Kalkmalerei belebt. Geknüpfte Teppiche werden als Fußbodenbelag benutzt oder an die Wand gehängt; Webereien und Stickereien mit figürlichen oder ornamentalen Verzierungen häufig verwendet. In der Farbengebung herrschen gesättigte, kräftige, blau-grüne und braun-rötliche, wie auch violette Töne vor, von denen sich die vielen metallenen Beschläge an den Möbeln, die Leuchter und Lampen vorteilhaft abheben.

Es ist dies ein Stil, der spielenden, phantasiereichen Begabungen ein reiches Feld mit großen Ausdrucksmöglichkeiten bietet, und der speziell für das künstlerisch gestaltete Privathaus auf dem Lande der finnischen Natur und dem finnischen Gemütsleben sehr feinsinnig entsprechende Wirkungen erzielt. In dem Landhaus Suur-Merijoki haben seine Führer und die ohne Frage talentvollsten der dieser Richtung angehörenden finnischen Architekten überzeugend bewiesen, was mit seinen Mitteln auf dem ihm zukommenden Gebiete erreicht werden kann.

Helsingfors GUSTAF STRENGELL





GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN, HELSINGFORS

HANGELAMPEN AUS DEM LANDHAUS SUUR-MERIJOKI

MAX LÄUGER

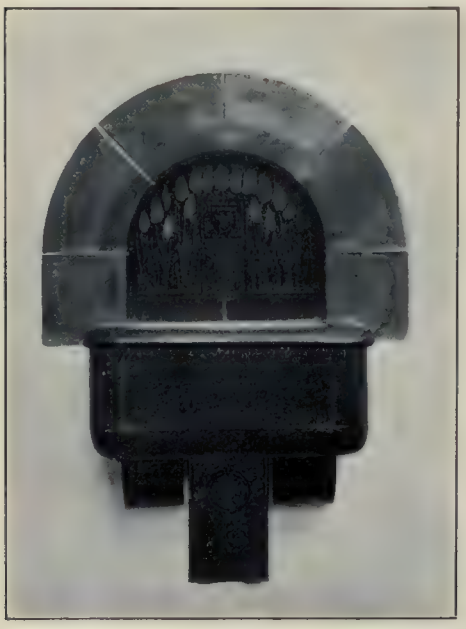
Künstler wie MAX LÄUGER sind der deutschen Kunst am meisten vonnöten. In einer Zeit gekünstelter Linienführung und eines übersättigten Farbensinnes führte seine Kunst das Auge zurück zur primitiven Art früher Zeiten. Die Bauernkunst und ihre Tradition wurde, besonders auf keramischem Gebiete, zur künstlerischen Vermittlerin. Es gibt scheinbar nichts einfacheres wie die Kugel- oder Zylinderform dieser Schalen, Vasen, Kannen, die zu irgend einer Zeit schon geschaffen sein könnten. Nur gewisse, fast unmerkliche Abweichungen der eingezogenen und geschweiften Wandung verraten eine verfeinerte ästhetische Kultur. Auch die Zutaten, die plastischen Elemente, dann die vegetabilische und ornamentale Behandlung der Gräser und Blätterstengel, die sich um Vasen herumlegen und den Körper zusammenhalten, sind das Ergebnis einer langen Entwicklung künstlerischen Sehens. Aber als das Wesentliche bleibt die Form, die zuerst da ist und durch sich selbst wirkt, die durch die ornamentalen Zutaten nur variiert und in ihrer charaktervollen Wirkung nicht geschädigt wird. LÄUGER beherrscht die gesunde Art seines naiven Schöpfertriebes durch die verfeinerte Kultur moderner Sehnerven, und es ist wichtig, daß er den überfeinerten Sinnen und der Kompliziertheit moderner künstlerischer Anschauung die einfache Schönheit primitiver Künste bietet und gleichzeitig dartut, daß letztere nicht nur eine etnographische Bedeutung haben. Der Künstler sieht hier den Zufall und läßt der Natur auch dort ihr Recht, wo sie selbst zur Künstlerin wird, ein Umstand, der überhaupt in der primitiven Kunst sowohl, wie in der modernen eine bedeutsame Rolle spielt. Wie der Japaner die zufällige Holzmaserung eines

MAX LÄUGER

WAND DES WOHNZIMMERS AUF SEITE 35

MAX LÄUGER — WOHNZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK ADOLF DIETLER, FREIBURG I. B.
WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904



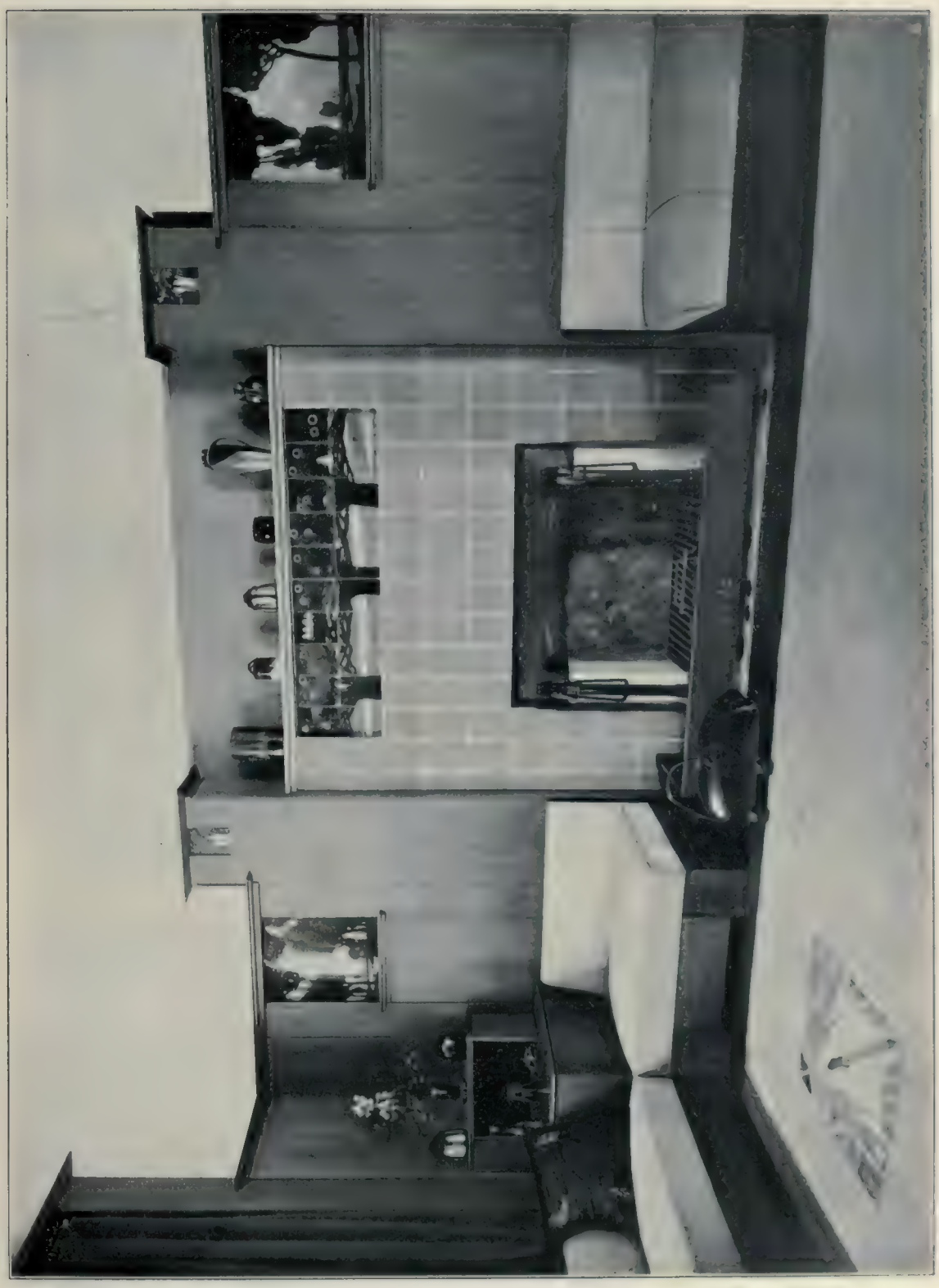
WANDBRUNNEN UND TRINK-SPRINGBRUNNEN • AUSGEFÜHRT VON DEN TONWERKEN KANDERN

Hintergrundes schätzt und verwertet, so verwendet auch er ähnlich zufällige Aeußerungen der Natur und hilft ihrem unvollkommenen Kunsttriebe nach, verstärkend und ausgleichend, um an die Stelle der Natur die eigne zu setzen und ihrer Schönheit zu Werden und Dasein zu verhelfen. Dadurch gewinnen seine Schöpfungen etwas Organisches und Selbstverständliches.

Die großflächige und einfach lineare Behandlung eines LÄUGERschen Raumes läßt nicht so leicht den Gedanken an eine andere Möglichkeit aufkommen. Auch hier ordnet sich das Einzelne der Form und dem räumlich durchlebten Ganzen unter. Die farbige Skala bewegt sich innerhalb der natürlichen Farben des Materials und erweckt so eine Fülle gewohnter Gedanken. Naturfarbenes Eichenholz, dunkelgrüne Kacheln und einige lichte Farben sind die beliebteste Farbenzusammenstellung des Künstlers, der in diesem frischen Material ein originelles Element von starker Suggestionskraft gefunden hat. In seine natürliche Farbenharmonie webt er den Zauber der Poesie und deutscher Empfindung mit hinein. Wie die alten deutschen Meister, so liebt auch LÄUGER den Wald, wo das Reh im Dickicht ruht und am Quell die Blumen sprießen.

ELEKTRISCHE TISCHLAMPE • • AUSGEFÜHRT VON W. WEISZ, KARLSRUHE

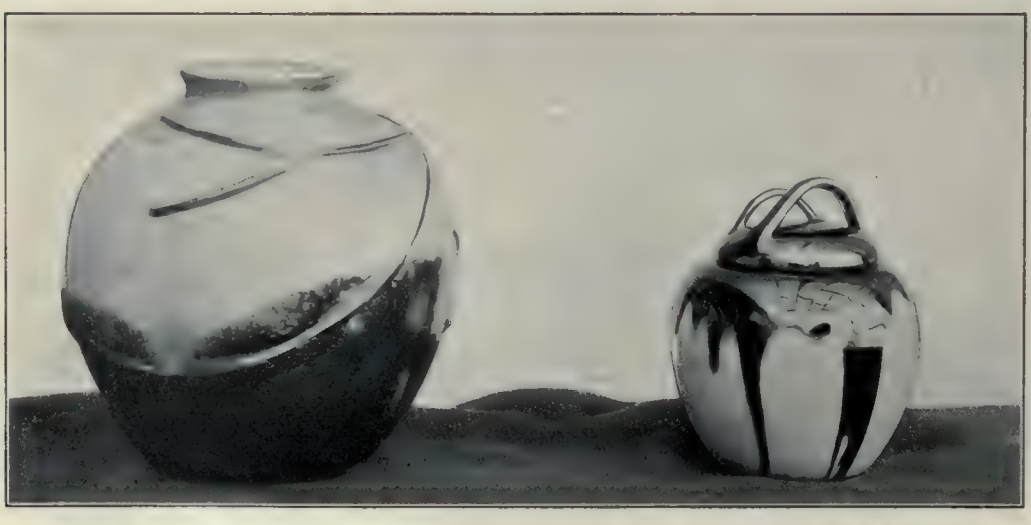
Der Künstler beherrscht hier die Darstellung der naturalistischen Elemente durch die starke Eigenart seiner gesunden Natürlichkeit. Mit wenigen wuchtigen Linien und Farben deutet er nur das Wesentliche an, um der Phantasie weitgehenden Spielraum zu lassen. Die natürliche Grenze des Materials hat hierbei bisweilen auf das Schaffen des Künstlers einen überaus günstigen Einfluß. So ist an den Türbeschlägen aus Weißmetall in dem abgebildeten Wohnzimmer ein Walddickicht nur durch die Umrisse der Baumstämme und durch einige eingesetzte grüne Steine wiedergegeben, die das Grün des Laubes in feinsinniger Weise suggerieren. Auf diesem Wege scheint der Künstler allmählich von einer naturalistischen Art der Darstellung auf den Boden abstrakter Ornamentik und damit auf das Gebiet der öffentlichen Kunst zu kommen. So bemerkt man bei den neuen sogenannten Trinkspringbrunnen LÄUGERS eine von allen naturalistischen Anklängen freie Art ornamentaler Kunst. Auf öffentlichen Plätzen, vor Bahnhöfen, Schulhäusern u. s. w. sollen diese



MAX LÄUGER — KAMINWAND DES WOHNZIMMERS

HOLZARBEITEN VON DER HOFMÖBELFABRIK ADOLF DIETLER, FREIBURG, FAYENCEN VON DEN TONWERKEN KANDERN

WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904



KERAMISCHE ARBEITEN • AUSGEFÜHRT VON DEN TONWERKEN KANDERN

KERAMISCHE ARBEITEN • AUSGEFÜHRT VON DEN TONWERKEN KANDERN

MARMOR-WANDBRUNNEN • AUSGEFÜHRT VON DEN KARLSRUHER MARMOR-, GRANIT- UND SYENITWERKEN, RUPP & MOELLER, KARLSRUHE • FLIESEN VON DEN TONWERKEN KANDERN

TRINK-SPRINGBRUNNEN • AUSGEFÜHRT VON DEN TONWERKEN KANDERN

Brunnen in überaus praktischer Weise die hygienisch gefahrbringende Benutzung eines gemeinsamen Trinkgeschirrs insofern beseitigen, als sie das Wasser von einem Springquell abtrinken lassen. Ihre Benutzung ist so naheliegend und einfach, daß die Besucher der Weltausstellung in St. Louis, wo mehrere dieser Brunnen aufgestellt waren, ohne weiteres diese Zweckbestimmung erkannten. (Abb. S. 36 u. 40.)

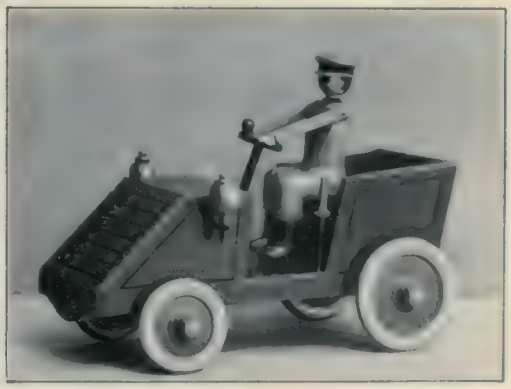
Dr. MAX CREUTZ

GUSTAV SCHAALE HUHNERHOF
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDNER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

DRESDNER KUNSTGEWERBE: SPIELZEUG, METALL- UND TEXTIL-ARBEITEN

Während der Wettbewerb zwischen München und Dresden als kunstgewerblichen Produktionszentren auf den meisten Gebieten, sicher was den Umfang der Leistungen anlangt, zugunsten der letzteren Stadt entschieden scheint, blieb diese mit Arbeiten der Metalltechnik noch immer hinter der südlichen Rivalin zurück. Der Vorstoß, der jetzt von der Dresdner Firma A. GEORG POESCHMANN, Werkstätten für kunstgewerbliche Metallarbeiten, gemacht wird, wirkt um so sympathischer, als die handwerklich solide Ausführung, der sich auch die bedauerlichen „Bauornamente in Zinkguß“ dieser Fabrik rühmen dürfen, unter den neuen Formen in keiner Weise zu leiden gehabt hat. Schon auf der Winterausstellung der „Dresdner Werkstätten“ führte sich die Firma mit einem von RICHARD RIEMERSCHMID entworfenen Wandbrunnen und einem Blumenservice von BAILLIE SCOTT aufs glücklichste ein. Der schottische Künstler entfernt sich jetzt in dem Teeservice (Abb. S. 43) auffallend von der Tradition: und in der Tat liegen die dünnen, fast drahtartigen Füße und Henkel mit Kugelendigungen auch nicht im Sinne des schlichten Gebrauches. Das Auge verlangt an diesen Punkten kräftigere Gliederung. Günstiger baut sich das Service mit dem anmutigen eingepreßten Ornament auf, das PAUL HAUSTEIN entworfen hat. (Abb. S. 43.) Desselben Künstlers Leuchter verschmähen andre als die geometrische, aus der technischen Herstellung sich ergebende Dekoration; sie

GUSTAV SCHAALE SOLDATEN



EUGEN KIRCHNER AUTOMOBIL

IN HOLZ GESCHNITZTES SPIELZEUG • AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDNER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

WANDBRUNNEN
ENTWORFEN VON
KARL GROSS
UND
MAX HANS KÜHNE
IN KUPFER GETRIEBEN
VON A. GEORG
POSCHMANN,
DRESDEN

stehen handfest da und versprechen eine den Unbilden des Wirtschaftsbetriebes trotzende Dauerbarkeit. Unter den Wandbrunnen läßt der von M. H. KÜHNE einer behaglichen Welle von Blumen und Ranken Raum, während bei dem von KARL GROSS die im Winkel vorspringende Hahnschutzplatte dem achtlosen Benutzer leicht gefährlich werden könnte. — Es sei noch verraten, daß diese trefflichen Gegenstände alle zu einem Preise hergestellt sind, der das Vergnügen an ihnen nur zu erhöhen geeignet ist.

An der Verjüngung der Dinge, die wir unseren Kindern als Spielzeug in die Hand geben, arbeiten die „Dresdner Werkstätten“ rüstig mit, wie an dieser Stelle schon verschiedentlich gezeigt werden konnte. Heer und Flotte, weniger als politische Begriffe, aber als primäre Objekte kindlicher Unternehmungslust, stellt auch GUSTAV SCHAALE in den Mittelpunkt seiner Entwürfe. Das sind aber nicht mehr so schwächliche Gesellen aus Zinn, die, meist ohne Standplatte und oft ohne Kopf, die modernen Schlachten schlagen, sondern energische Burschen mit kräftigen, vollplastischen Formen, in Holz gedreht, die Schuß und Hieb gut vertragen können. Als ein Panzerschiff vom neuesten Typ mit soundsoviel Gefechtsstärken dampft dies Fahrzeug (Abb. S. 46) nach Kiel und nach Tsingtau. Und das Segelboot lädt es nicht förmlich dazu ein, es als Vorbild für eine Flottille selbstgeschnitzter Yachten zu verwenden? Den kleinen Mädchen steht daneben eine Puppenstube offen, in der die Prinzipien der modernen Wohnungskunst sich in embryonaler Form zwar, aber ebenso erfreulich aussprechen wie in den großen Schöpfungen von RIEMERSCHMID oder BRUNO PAUL. Glücklich unsere Kinder, denen auf so anmutige Weise die neue Wahrheit kredenzt wird! Ganz ausgezeichnet sind unserem Künstler die Typen von Gans, Böcklein, Hahn und Katze

M. H. BAILLIE SCOTT • • • WASCHGARNITUR
IN MESSING MIT EISENFÜSZEN AUSGEFÜHRT
VON A. GEORG POSCHMANN, DRESDEN • • •

PAUL HAUSTEIN — TEESERVICE

M. H. BAILLIE SCOTT — TEESERVICE
IN NEUSILBER AUSGEFÜHRT VON A. GEORG POSCHMANN, DRESDEN

ERICH KLEINHEMPEL • OPALESCENTGLAS-FENSTER: MAGNOLIENBAUM UND FRÜHLING
AUSGEFÜHRT VON GEBR. LIEBERT, DRESDEN (GES. GESCH.)

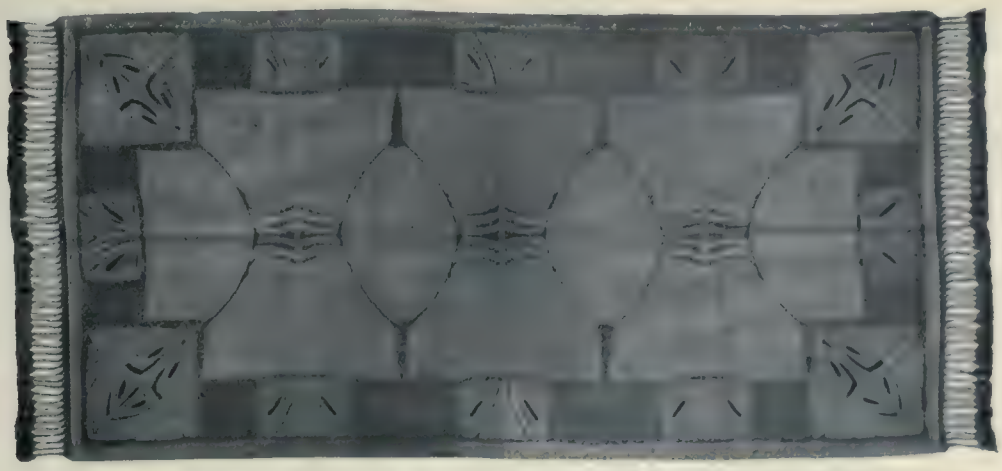
in dem Hühnerhof (Abb. S. 41) gelungen; die Formen sind mit großem Geschick zur Silhouette vereinfacht. Ob der Kraftwagen, bevor unsere Kultur mit ihm fertig geworden ist, schon in die Kinderstube einziehen soll, ist schließlich eine Frage, über die nur die Pädagogik in all ihrer vereinigten Weisheit zu entscheiden hat. Jedenfalls ist die Hülle, in die EUGEN KIRCHNER den Mercedeskarren fürs Kinderauge kleidet, lustig und sprechend genug, daß auch ein erwachsener Europäer seine Freude daran haben kann. Das Unheimliche dieser modernen Höllenmaschine ist wohltuend gedämpft; über die Fixigkeit muß sich freilich der glückliche Besitzer selbst ein Urteil bilden.

Wer die letzte Weihnachtsmesse des Dresdener Kunstgewerbevereins aufmerksam durchmusterte, der hätte meinen können, das Vorrecht, mit Puppen zu spielen, werde der Kinderwelt jetzt von uns Erwachsenen streitig gemacht. Und doch ist die Entwicklung des Geschmackes, die schließlich die Künstler dazu brachte, die Reize eines schönen Gewands an einem künstlichen, kleinen Menschenleib darzustellen, gerade heute verständlich genug. Wie die Kultur des äußeren Menschen beim Weibe mit einer Reorganisation des Kleides zusammengeht, das sehen wir in einer Bewegung von kräftigstem schöpferischen Geiste kristallisiert. Der Künstler rechnet es sich zur Ehre an, dem Schneider ins Handwerk zu pfuschen, und stellt sich, ein feiner Kenner aller farbenschönen Stoffe, in den Dienst der neuen Lehre von der vernunftgemäßen Tracht. So braucht es nur eines Schimmers der seligen, fröhlichen Stimmung, die zu Weihnachten die Herzen öffnet, und er hat das porzellanene Menschlein in der Hand, dem er aus Samt und Seide, Volants und Spitzen eine Hülle komponiert, die jedes echte Frauengemüt mit Neid erfüllen muß. Wem käme es wohl angesichts dieser Schar graziös-steifer Geschöpfe zum Bewußtsein, daß es samt und sonders Geschwister sind, d. h. daß es nur ein Modell ist, dem diese wunderbare Vielgestaltigkeit verliehen wurde?

Da ist von OTTO GUSSMANN eine Schöne aus Großmütterchens Garten, die sittsam die Augen auf ihr schwarzes Taffetkleid niederschlägt, über dessen starren Reifrock der weiße Spitzenschal so anmutig herabrieselt. Da ist eine entzückende Märchenprinzessin

TISCHDECKE ● GEWEBT BEI D. MANN, RUMBURG (GES GESCH.)

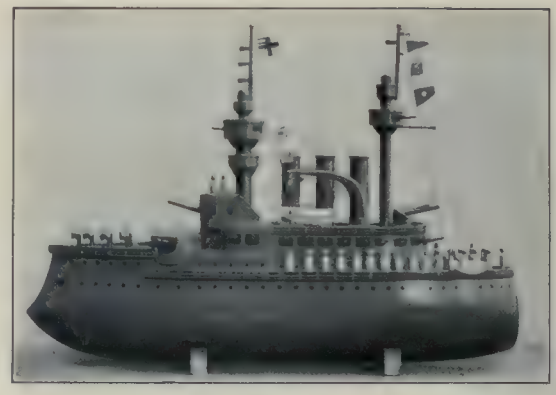
FARBIGES LEINENZEUG ● AUSGEF.V.WEBSKY, HARTMANN & WIESEN, WÜSTEWALDERSDORF (GES. GESCH.)



DIVANDECKE ● AUSGEFÜHRT VON SCHMIDT & SCHÄFER IN REICHENBACH I. V. (GES. GESCH.)

LEINENDAMASTSERVIETTE ● AUSGEF.V. NORBERT LANGER SÖHNE, DEUTSCH-LIEBAU (GES. GESCH.)

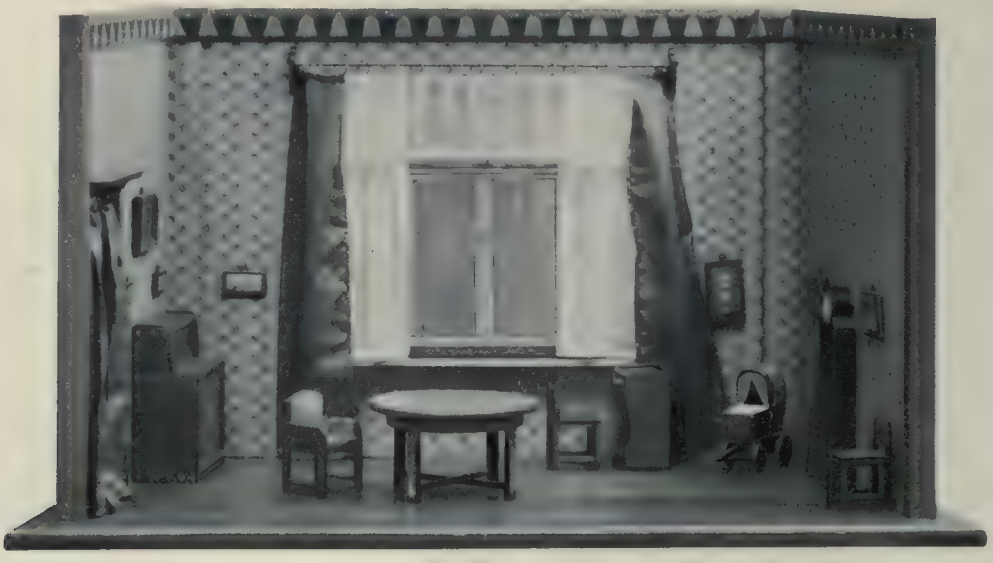
FARBIGE TISCHDECKE ● AUSGEFÜHRT VON D. MANN, RUMBURG (GES. GESCH.)



IN HOLZ GESCHNITZTES SPIELZEUG: SEGEL- UND KRIEGSSCHIFF • ENTWORFEN VON GUSTAV SCHAALE
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDNER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

von KARL GROSS; reiche Stickerei schmückt das knappe, kurze Mieder, das Haar deckt ein Häubchen von schwerem Goldstoff, der rote Plisseerock zeigt den schlanken Wuchs der Dame. Den genannten Künstlern haben sich WILHELM KREIS, WILLIAM LOSSOW, OSKAR SEYFFERT, WILHELM THIELE, HUGO SPIELER u.a. angeschlossen. Neben der Beauté Louis XV., deren Falbelrock imponierend rauscht, steht die Patrizierin des vierzehnten Jahrhunderts im üppigen violetten Samtkleide, neben dem Dresdener Schokoladenmädchen des wackeren LIOTARD die kleine Holländerin, die BARTELS und LIEBERMANN malen. So fügt sich das zierliche Völkchen zum farbenleuchtenden Zug durch Jahrhunderte deutscher und fremder Kultur, und in die Reihen treten auch die Wesen, deren Kleid der reinen Imagination, irgend einem schnell aufblitzenden Formgedanken etwa seine Entstehung schuldet. Der liebenswürdigen Erfindung wurde reicher Erfolg: in kurzer Zeit hatte jede der Holden einen Liebhaber gefunden. Der heiteren Miniaturausgabe des Lebens öffnet sich wohl auch willig manche Tür, die sonst der ernsten Kunst nur in ihren erhabensten und abgeklärtesten Erscheinungen Einlaß gewährt. Es träumt sich so anmutig im Dämmerlicht, wenn solch eine kleine Dame mit unbeweglicher Grazie ihr würdevoll-süßes Lächeln von der Etagere über das im Grau versinkende Zimmer gleiten läßt.

Die Textilarbeiten, mit denen der unermüdliche und erfindungsreiche Dresdner ERICH KLEINHEMPEL sich diesmal vorstellt,



GUSTAV SCHAALE — PUPPENSTUBE
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDNER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

PUPPEN • ENTWORFEN VON OTTO GUSSMANN, KARL GROSS, WILHELM KREIS, WILLIAM LOSSOW, OSKAR SEYFFERT, WILHELM THIELE UND HUGO SPIELER

FRITZ KLEINHEMPEL ▪ ▪ GÄNSEMÄNNCHEN; IN HOLZ GESCHNITZTES, BEMALTES SPIELZEUG ▪ ▪ ▪

verdienen nicht nur darum Beachtung, weil in diesen Mustern ein außerordentlich feines Empfinden für die Gesetze der Flächenbehandlung sich ausprägt, sondern weil sie seltene Früchte auf einem besonders steinigen und trockenen Boden darstellen. Da ist ein handgeknüpfter Teppich in Graublau, Rot und leuchtendem Dunkelblau von prächtigster Wirkung. Warum findet man derartige Muster nicht mehr in den Schränken unserer Fabrikanten? Vor etwa sechs Jahren kamen solche Teppiche, nach Entwürfen von Eckmann, Leistikow, Berlepsch u. a., auf den Markt. Sie waren natürlich sehr teuer, denn die Künstler verlangten hohe Honorare. Und das Publikum, dadurch eingeschüchtert und ohne Sinn für die blutjunge „Moderne", staunte sie an und kaufte — nichts. Heute aber, wo die Situation eine ganz andere ist, versteckt der Fabrikant sich immer wieder hinter dem damaligen Mißerfolg, und da der Jugendstil zum Glück nicht mehr geht, merzt er die ganze seitherige Entwicklung aus und arbeitet wieder munter in den beliebten Barock-, Rokoko- und Empiremustern: möglichst naturalistisch großblumig, möglichst bunt und frech. Ein ruhiger, nur auf eine Farbe gestimmter Teppich werde ja doch nicht gekauft; so lohne sich die übliche Auflage von vierhundert Stück nicht. Auch der oft von den Künstlern erhobene Einwand, daß bei einem Honorar von 50, 75, ja 100 Mk. für den Entwurf in künstlerischer Form doch schon für 100—200 Mk. Verkaufspreis ein guter Teppich herzustellen sei, wird selten beachtet. Das ist der Fluch des Radikalismus in den ersten Erzeugnissen der neuen Bewegung! Statt ein kleines Stück zurückzugehen, langsam dem Publikum die neuen Formen zugänglich zu machen, tut der Fabrikant einen mächtigen Sprung bis zu der vor sieben Jahren verlassenen Position zurück, und das Publikum, d. h. das fortschrittsfreudige, hat den Schaden davon. Die Entwürfe zu farbigen Tischdecken (Abb. S. 45) wurden seinerzeit dem Künstler von einer Reihe sächsischer Fabriken im Chemnitzer Industriegebiete als „zu modern und darum unverkäuflich" abgelehnt. Die österreichische Manufaktur, die sie dann erworben hat, macht heute sehr gute Geschäfte damit. Eine sächsische Firma, für die unser Künstler mit tätig ist, steht jeder Veröffentlichung ihrer Erzeugnisse ablehnend gegenüber, da diese allgemein als englische Ware gehen und ihr Herstellungsort nicht bekannt werden soll. So wenig Schöpferstolz setzt der Fabrikant auf seine eigene Arbeit — zugleich ein trauriges Beispiel für das noch immer grassierende Ausländertum im Geschmack unserer lieben Landsleute!

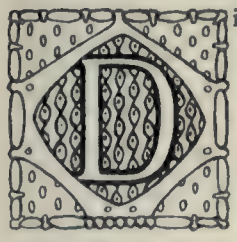
Diese wenigen ökonomischen Randglossen werden der Freude an der gesunden und lebensvollen Phantasie, die E. Kleinhempel besonders auch in den farbigen Leinenzeugen verrät, keinen Eintrag tun. Vielleicht aber können sie im Kleinen darauf hinweisen, welcher Kämpfe im Großen es noch bedarf, ehe das Verständnis für edlere künstlerische Werte auch nur von einem Teil unserer Volksgenossen Besitz ergriffen haben wird. F. H.

ERICH KLEINHEMPEL HOLZSCHLITTEN
AUSGEFÜHRT VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT, THEOPHIL MÜLLER, DRESDEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

L. HABICH ■ PORTRÄTHERME DES GROSZHERZOGS ERNST LUDWIG V. HESSEN (BRONZEBÜSTE AUF GRANITSOCKEL)

AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLERKOLONIE 1904



PAUL HAUSTEIN

Die neue Darmstädter Ausstellung ist ohne Posaunengetön und Theaterpomp, ohne die Reklametrommel und die lyrischen Anpreisungen von damals Mitte Juli eröffnet worden. Diesmal war es der Schöpfer und Erhalter der Künstlerkolonie Großherzog Ernst Ludwig selbst, der mit einer kurzen und scharf präzisierenden Ansprache programmatischen Inhalts die Kunstausstellung inaugurierte. Angenehm, wie diese einfache inhaltreiche Feier von der pompösen Haupt- und Staatsaktion vor drei Jahren, unterscheidet sich diese Veranstaltung der Darmstädter Künstler von ihrer Vorgängerin. Es ist klar: man wollte diesmal nicht Sensation machen, auffallen, „dokumentieren", sondern erweisen, daß man auch vernünftig sein und ökonomisch wirtschaften kann, ohne deshalb weniger modern zu empfinden.

Wie bekannt, hat sich die Zusammensetzung der Kolonie bedeutend verändert. Von den „heiligen Sieben" sind nur Olbrich und Habich geblieben. Dazu haben sich inzwischen der auf den Gebiete des Buchschmucks und des Plakats vorteilhaft bekannte Maler Cissarz, ferner der junge, fast auf allen Gebieten der angewandten Kunst mit verdientem Erfolg tätige Paul Haustein und ein bis dato noch unbekannter Bildhauer, Dr. Daniel Greiner, hinzugesellt. Diesen fünf Künstlern steht ein „Arbeits-Ausschuß" zur Seite, der sich aus Vertretern des Großherzogs, der hessischen Staatsregierung, der Geschäftswelt und einigen Kunstfreunden zusammensetzt, eine Einrichtung, die im Hinblick auf den üblen finanziellen Ausgang jener ersten Ausstellung keineswegs überflüssig war. Der Ausschuß hatte die Aufgabe, zwischen den Künstlern der Kolonie und den Geschäftstreibenden, dem Gewerbe und der Industrie des Landes den nötigen Kontakt herzustellen. Wie ein Blick in den, übrigens von Cissarz recht ansprechend ausgestatteten Katalog lehrt, scheint diese Aufgabe eine befriedigende Lösung gefunden zu haben. Eine große Anzahl einheimischer Firmen ist an der Ausführung der Künstlerentwürfe beteiligt, und was das erfreulichste dabei ist: nicht nur die bekannten großen Fabriken, denen die Ausstellung lediglich zu Reklamezwecken dient ohne Rücksicht auf die Verkäuflichkeit und Rentabilität, treten zurück hinter den kleineren Geschäften, denen es darauf ankommen mußte, nur praktisch Verwendbares herzustellen. Diese Beschränkung erwies sich als segensreich für die ganze Ausstellung von der Architektur bis zum Möbel und dem kleinsten Gebrauchsgegenstand herab; sie schützte vor eigenwilligen, allzu individuellen Künstlerextravaganzen und wird sich für die ausführenden Geschäftsleute, eine bescheidene Preisnormierung natürlich

JOSEF M. OLBRICH — DREIHAUSERGRUPPE: ECKHAUS UND »PREDIGERHAUS«

vorausgesetzt, in der Folge als vorteilhaft erweisen. Der Gedanke aber, dem künstlerisch und allzu künstlerisch sich gebärdenden „Dokument deutscher Kunst“ von 1901 eine gut bürgerliche „Moderne“ gegenüber zu stellen, entsprang dem Wunsche des fürstlichen Bauherrn, Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, seine Kolonie dem Leben selbst, der Kultur des deutschen Südwestens unmittelbar dienstbar zu machen.

Die Ausstellung zerfällt in drei räumlich getrennte Teile: die Drei-Häusergruppe, ein Ausstellungsrestaurant und die eigentliche Ausstellung von Plastiken, Bildern und Gegenständen der angewandten Künste im Ateliergebäude der Kolonie, dem „Ernst-Ludwigshaus“.

Den architektonischen Teil hat diesmal OLBRICH allein bestritten. Von ihm rührt in erster Linie die Gruppe dreier zusammenhängender Einfamilienhäuser her, deren Bauherr der Großherzog ist, und die speziell einen Typus für eine moderne bürgerliche Wohnung schaffen sollen. Der erste Eindruck ist eine Enttäuschung. Die drei Häuser sind aus praktischen Gründen eng aneinander um gemeinsame Hofräume im rechten Winkel herum gebaut. In dem Bestreben, die Vielseitigkeit der Erfindung, den Reichtum der Ideen zu demonstrieren, erscheinen die einzelnen Fassaden in der Fülle der Details überladen und schwerfällig, im ganzen aber so heterogen, daß sie von keiner Seite zu einer Gesamtwirkung kommen, nicht einmal zu einer geschlossenen Silhouette, geschweige denn zu einem harmonischen Eindruck in der Nähe. Ungeheuere schwedische Haubendächer in Holzkonstruktion, neben steilaufsteigenden Sandsteingiebeln, weißer, bunter und dunkler Mörtelverputz, Lisenen aus glasierten Ziegeln, Fliesen an der Außenwand, Holzverschalung und geschwungene Vorbauten in Beton, dazu viel weißgestrichene Holzteile und ornamentierte Ziegelbedachung, das reichte aus für eine ganze Villenkolonie, während hier, auf den engen Raum einer Straßenecke zusammengedrängt, ein Motiv das andere totschlägt. Die natürliche Folge davon ist eine fatale Unklarheit in der äußeren Uebersicht. Niemand, auch derjenige nicht, der das Innere bereits kennt, wüßte genau zu sagen, wo das eine Haus aufhört und das andere beginnt; selbst in den Eingangstüren kann man irren. Die Häusergruppe liegt teilweise von Bäumen verdeckt in einem gemeinsamen Garten. Merkwürdig aber, wie OLBRICH

JOSEF M. OLBRICH • DAS ›PREDIGER-HAUS‹ UND DAS ›BLAUE HAUS‹ IN DARMSTADT

auch diesmal wieder ängstlich vermieden hat, den Zusammenhang mit der umgebenden Natur herzustellen. Nirgends eine Freitreppe, ein Altan oder Balkon, nirgends eine direkte Tür ins Freie und Grüne, und wo auch einmal ein Winkel zu einem kleinen Söller verwandt ist, schließt eine hoch gemauerte Brüstung die Natur nach Möglichkeit ab. Das ist alles in allem das Gegenteil von „Villa". Alles Ländliche fehlt absichtlich. Das ist eine großstädtische Eleganz, die jede Berührung mit der Mutter Erde aus Rücksicht auf die Sauberkeit der Handschuhe sorglich vermeidet. (Abb. S. 50 u. 51.)

Dagegen überrascht das Innere der drei Häuser aufs angenehmste durch guten Grundriß und die fast durchweg äußerst gelungene Ausstattung, an der die drei Künstler Olbrich, Haustein und Cissarz Anteil haben. Von Olbrich allein rührt die innere Einrichtung des einen Hauses her, das als Predigerwohnung gedacht ist. Man betritt dasselbe durch eine schön gefügte Tür aus dunklem Holz, deren Schmuck das Bronzerelief Habichs „Jakob ringt mit dem Engel" (Abb. S. 52) bildet. Im Erdgeschoß zur Linken des Korridors liegt das Amtszimmer des Pfarrers, ein hoher, stimmungsvoller Raum, halb Bureau, halb Hauskapelle. Mosaike schmücken die Wände, dunkelgebeizte Möbel füllen den Erker, in dem in hochlehnigem Sessel der Geistliche seinen Amtssitz hat. In einer von schweren Vorhängen abgeschlossenen Fensternische, die außerdem noch durch eine silberne Balustrade gesperrt ist, erhebt sich vor dem teilweise farbig verglasten Fenster das goldene Doppelkreuz auf altarartigem Betpult. In den übrigen, zum Teil etwas primitiv, aber durchweg geschmackvoll möblierten Zimmern des ersten und zweiten Stockwerks haben verschiedene, nach Olbrichs Entwürfen hergestellte Erzeugnisse, als da sind Linnensachen, Teppichwebereien, Stickereien, ferner Schmucksachen und Gebrauchsgegenstände, endlich ein Sortiment von Linkrusta-Mustern Aufstellung gefunden. Im übrigen ist von den Interieurs, die Olbrich entworfen, namentlich ein Billardzimmer hervorzuheben, dessen massige Formen freilich erst in einem größeren Raum voll zur Geltung kommen. Die sehr gediegene Ausführung in feinen Hölzern ist das Werk einer Frankfurter Billardfabrik. — Wie immer bei Olbrichs Bauten wird der gärtnerische Schmuck, sobald er vollendet, mancherlei zur Hebung und Ausgleichung des Eindrucks beitragen.

LUDWIG HABICH — BRONZE-RELIEF (TÜRFÜLLUNG)

Von den Häusern führt eine „Feststraße", deren coulissenartig aufgestellte, in Gelb, Rot und Weiß gehaltene Dekoration freilich ein wenig chinesisch anmutet, zum Ausstellungsrestaurant, das in der Hauptsache aus fünf kreisrunden Säulentempeln in auffallend solider Zimmermannsarbeit besteht. Der weiße Anstrich kontrastiert lustig zum Grün der Parkumgebung. Gegenüber hat ein origineller Musikpavillon — eigentlich nur ein sehr großer Souffleurkasten — gleichfalls in Holzarchitektur Platz gefunden.

Unweit davon liegt die alte Künstlerkolonie mit dem Ernst Ludwigshaus. Schmuck und sauber, wie vor drei Jahren, sind die hübschen Künstlerhäuser ins Grün der Wiesen und der Baumgruppen gebettet. Ein reicher Blumenflor, wie er eben nur unter dem blauen Himmel der Rheinebene so üppig gedeiht, bedeckt den Hügel der Mathildenhöhe über und über, grüßt von allen Fenstern, Balkonen und Terrassen; nach wie vor zeigt sich der Genius des Ortes als der beste Verbündete der Künstler.

Außer einigen Zimmereinrichtungen von Paul Haustein, die, wie gleich gesagt werden darf, außerordentlichen Anklang finden, und

GRABRELIEF

RELIEF: FAUNFAMILIE

LUDWIG HABICH

PORTRÄTBÜSTE (BRONZE)

einer umfangreichen Atelierausstellung von JOHANN V. CISSARZ, enthält das Ernst Ludwigshaus in seinem Vestibül eine kleine Kollektion von neuen Plastiken LUDWIG HABICHS. Die Abbildungen entheben uns einer weitläufigen Beschreibung. Eine Büste des Großherzogs von Hessen (Abb. S. 49) in Hermenform, Bronze auf Granitsockel, durchbricht die herkömmliche Typik des Fürstenporträts mit Epauletts und Fangschnüren auf der großen Generalsuniform aufs glücklichste. Der sprechend geöffnete Mund, zusammen mit den sensiblen Nasenflügeln gibt ein äußerst lebendiges Bild von der zwanglos-eleganten Form und der geistreich-heiteren Art, in der bei dem Dargestellten ein ebenso sensitives, wie temperamentvolles Empfinden sich auszusprechen pflegt. HABICH hat ferner die für Marmor bestimmte Büste eines hohen Militärs und ein gut auf den Charakter der Bronze berechnetes Porträt eines Politikers ausgestellt: feudale Sicherheit und agitatorische Lebhaftigkeit sind hier in typischen Bildern gegenübergestellt. Ein lebensgroßer, für den Großfürsten Sergei von Rußland ausgeführter, in eine Grabkapelle gedachter Bronzeengel hält sich offenbar mit Rücksicht auf die hieratische Umgebung äußerlich in konventionellen Formen, zeugt aber im einzelnen wie z. B. in der feinen Zeichnung der bloßen Arme und der Hände von dem lebhaften Naturgefühl des Künstlers. In höherem Maße noch ist dies der Fall bei einem weiblichen Torso von ungewöhnlicher Schönheit der mädchenhaften Formen, eine Arbeit, der man eine glorreiche Auferstehung in Marmor von Herzen wünschen möchte. In einem Grabrelief nähert sich der Künstler antiker Form, indes nur äußerlich, auch hier scheinen Figuren und Gewänder im einzelnen durchaus studiert und selbständig empfunden. Rein dekorativ ist ein Majolikarelief „Faun-Familie“ gedacht, während der Kopf eines schönen Hühnerhundes in kräftigster Formgebung auch eingehender Prüfung standhält.

Noch unreif und ungleichartig, aber keineswegs ohne Talent debütiert ein Anfänger in der Plastik, DR. GREINER, auf der Darmstädter Ausstellung. Der Künstler, der mit einer Reihe von Büsten und Dekorationsplastiken auftritt, schwebt zunächst noch zwischen Rodinscher Gipsplastik und Neu-Münchener Steinmetzbildhauerei. Das ist ein weiter Spielraum, in dem der Künstler früher oder später gewiß sich selber finden wird.

Eine etwas abseits gelegene, reizvolle Wandbrunnenanlage, ein eliptisches Becken mit hoher, mosaikgeschmückter Rückwand, die mit einer humoristischen Wasserspeiermaske von HABICH und kleineren Tierfiguren von GREINER belebt ist, gehört zu den glücklichsten architektonischen Einfällen OLBRICHS.

E. W.

LUDWIG HABICH • WEIBLICHER TORSO (GIPS)

LUDWIG HABICH — BRONZEFIGUR: GRABESWÄCHTER

SILBERNER ANHÄNGER MIT KATZENAUGEN U. PHANTASIE-SAPHIR (ORIGINALTREIBARBEIT)

IN SILBER GETRIEBENE BROSCHEN UND ANHÄNGER MIT HALBEDELSTEINEN
AUSGEFÜHRT VON FRED DUNN & CO., MÜNCHEN

PAUL HAUSTEIN UND SEINE ARBEITEN AUF DER AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE 1904

In den ersten Jahren der Darmstädter Künstlerkolonie hatte der temperamentvolle Improvisator JOSEPH OLBRICH in PETER BEHRENS ein starkes Gegengewicht, dessen phrasenfeindliches, ausgereiftes Talent dem kühnen und wagemutigen, in bunten Farben schwelgenden Dekorateur Jung-Wiens die Wage hielt. PETER BEHRENS ging. PAUL BÜRCK kam, der, kaum den Knabenjahren entwachsen, in einer Weise gefeiert wurde, wie es nur wenigen Künstlern nach verdienstreichen Arbeitsjahren im reifen Alter zuteil wird. Wo ist PAUL BÜRCK heute? Er hat seinen Ruhm schon hinter sich. PAUL BÜRCK ging, und der ernst strebende, viel verheißende und mit erstaunlich reichem Stilgefühl ausgerüstete PATRIZ HUBER fand ein tragisches Ende. JOSEPH OLBRICH blieb der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Er war Alleinherrscher. Es wird viele Menschen geben, denen OLBRICHS buntschillernde Künste, an deren Wiege Wien und der Orient Pate standen, unverständlich, unangenehm und bizarr erscheinen; aber auch der ernsteste und gesetzteste deutsche Bürger wird, soweit er überhaupt zu der Kunst in einem Herzensverhältnis steht, sich bei OLBRICH im Banne einer starken Persönlichkeit fühlen; OLBRICHS Kunst ist der ehrliche Ausdruck seiner Persönlichkeit. Das empfindet man deutlich, wenn man dem Künstler persönlich näher tritt. Ertappen wir OLBRICH zuweilen dabei, wie er nach Effekten hascht; nun wohl, er braucht starke Effekte, um sich in Scene zu setzen; und niemand wird leugnen können, daß die Effekte, die er anwendet, künstlerisch sind. Mit Energie und Rücksichtslosigkeit verfolgt der Meister, ein kleiner Tyrann, seine Ziele. So sehen wir ihn.

Nun traten vor Jahresfrist zwei neue Künstler in die Darmstädter Künstlerkolonie ein: JOHANN VINCENZ CISSARZ und PAUL HAUSTEIN. Wer den letzten sechs Jahren der künstlerischen Entwicklung von CISSARZ aufmerksamen Auges gefolgt ist, nimmt deutlich die Wandlung wahr, die sich in den kunstgewerblichen Arbeiten dieses weich und sensitiv empfindenden Künstlers seit seinem Darmstädter Aufenthalt unter dem Einfluß von OLBRICHS starker, festgefügter Natur vollzogen hat; wohin das führt, bleibt abzuwarten. Anders PAUL HAUSTEIN. Obwohl PAUL HAUSTEIN noch recht jung an Jahren ist und immer noch in den Anfängen seiner künstlerischen Tätigkeit steht, so hat doch OLBRICH auf ihn keinen Einfluß gewinnen können, weil HAUSTEIN seiner ganzen Natur nach viel zu behäbig, schwerfällig und bedachtsam ist, um sich rasch der Einwirkung einer mächtigen Persönlichkeit hinzugeben. Der junge Künstler steht ganz sicher auf seinen zwei Beinen, schaut nicht nach links und nicht nach rechts, sondern verfolgt unbekümmert und unbeirrt durch manche neuartigen und blendenden Ideen seiner Kollegen seinen eigenen Weg. Er besitzt glücklicherweise nicht die Gabe, allerhand von außen an ihn herantretende lineare und koloristische Gedanken in sich aufzunehmen und sich anzueignen. So kann man in gewisser Hinsicht mit vollem Rechte sagen, seine diesjährigen Arbeiten sind ganz unabhängig von dem Darmstädter Milieu entstanden. Wenn er aber, wie manche vor seiner Uebersiedlung nach Darmstadt behaupteten, früher so stark von BERNHARD PANKOK abhängig

BUCHTITEL

gewesen wäre, so hätte er auch sicherlich in Darmstadt nicht dem Einfluß der größeren und temperamentvolleren Persönlichkeit OLBRICHS entgehen können.

HAUSTEIN ist eine seltsame Träumernatur, der seine Anregungen direkt aus der Natur schöpft, dessen Auge fortwährend Form- und Farbenelemente in sich aufnimmt, die er unter der Schwelle des Bewußtseins zu kunstgewerblichen Gebilden mannigfacher Art verarbeitet. Der Ursprung seines Schaffensnervs ist ein schlichtes Gefühl für Natürlichkeit und ein angeborenes, fast unbewußtes Gefühl für das Konstruktive, das er aber nie unterstreicht, betont, hervorhebt, eben weil es ihm so natürlich ist. Vorläufig erscheint uns der jugendliche HAUSTEIN größtenteils noch als Spezialist auf mehreren Gebieten des Kunstgewerbes; seine diesjährigen Zimmereinrichtungen deuten aber schon darauf hin, daß es ihm in späterer Zeit, wenn auch größere Aufgaben an ihn herantreten, gelingen wird, die einzelnen Elemente dekorativer Wirkung mit strategischem Geschick zu einer Einheit zusammenzufassen. Schon jetzt könnte man dem jungen Künstler getrost einmal die gesamte Einrichtung eines ganzen Hauses übertragen.

PAUL HAUSTEIN ist im Mai 1880 in Chemnitz geboren, besuchte nach Beendigung seiner Schulbildung ein Jahr lang die Dresdner Kunstgewerbeschule und kam 1897 nach München, wo er ebenfalls ein Jahr lang auf der Kunstgewerbeschule studierte; darauf bezog er die Akademie und nahm zwei Semester lang Malunterricht bei JOHANN HERTERICH. Mit achtzehn Jahren drehte er allen Schulen und Akademien den Rücken, versuchte sich selbst weiterzubilden und sich selbst durchzuschlagen. Er hatte schon bald Erfolge. Für eine Dresdner Firma entwarf er Beleuchtungskörper, und mit kaum neunzehn Jahren brachte er der Münchner „Jugend" seine ersten Zierleisten und Umrahmungen, die in ihrer behäbigen Schwere und in ihrer vollklingenden Farbenharmonie schon ganz selbständig, durchaus echte HAUSTEINS waren. Seit 1899 ist er ein ständiger Mitarbeiter der „Jugend". In dem gleichen Jahre knüpfte er eine Verbindung mit den „Vereinigten Werkstätten" in München an, die sich bald als dauernd erweisen sollte. In den „Vereinigten Werkstätten" hat der junge Künstler in den ersten Jahren vor allem Silber geschmiedet und ziseliert, was ihm bald zu einer Lieblingsbeschäftigung wurde; leider hat HAUSTEIN gegenwärtig auf diesem Felde gar keine Betätigungsmöglichkeit mehr. Nach 1901 gewann der Münchner Kunstkeramiker J. J. SCHARVOGEL ihn für Entwürfe zu seinen Kunsttöpfereien; einige dieser keramischen Arbeiten haben wir im diesjährigen Januarheft veröffentlicht. Auch auf buchgewerblichem Gebiet hat HAUSTEIN in den letzten Jahren weitere Erfolge erzielt; der rührige und unternehmungslustige Jenaer Verleger EUGEN DIEDERICHS gewann ihn für die Ausstattung einiger seiner Verlagswerke. Für HERMANN MUTHESIUS' feinsinnigen Essay-Band „Kultur und Kunst" entwarf HAUSTEIN klare und fein abgewogene Initialen, die in ihrer anspruchslosen Einfachheit und ihrer reizvollen Schwarz-Weiß-Wirkung Lob verdienen. Auch die ruhigen und mit einem sicheren Gefühl für Tektonik gebauten Initialen für WALTER PATERS Griechische Studien (Jena 1904, EUGEN DIEDERICHS) sind vortrefflich, wie auch der rhythmisch wundervolle und in den Maßen edel gegliederte Titel für dieses Werk (Abb. S. 58). In den Rahmen, Leisten und Vignetten beweist er, daß er auch für kleinere Flächenverhältnisse das richtige Maß findet. Eine ganz glänzende Arbeit des Künstlers ist der Einband und das Vorsatzpapier für GEORG HIRTHS kleinere Schriften: „Wege zur Kunst" und „Wege zur Freiheit" (München, Verlag der „Jugend"). In richtigem Stilgefühl hat HAUSTEIN die

PLATO UND DIE
LEHRE VON DER
BEWEGUNG

PLATO UND DIE
LEHRE VON DER
RUHE

PLATO UND DIE
LEHRE VON DER
ZAHL

DIE LEGENDE VON
DEMETER
UND PERSEPHONE

Vorderseite, die Rückseite und den Rücken des Buches als ein untrennbares Ganzes aufgefaßt und in diesem Sinne auch den ornamentalen Schmuck komponiert. (Abb. S. 73.) Auf graubrauner Leinwand ist der in kräftigen Linien schlicht und wuchtig stilisierte Blütenrahmen und die Schrift schwarz gedruckt; die Blüten sind weiß eingepreßt. Dieser Bucheinband, in dem auch die verständnisvolle Verteilung der Titelschrift zu loben ist, darf als Muster eines modernen Verleger-Einbandes gelten. Im Jahre 1901 gab HAUSTEIN mit RUDOLF ROCHGA zusammen eine Mappe dekorativer Entwürfe „Form und Farbe im Flächenschmuck“ heraus, die wir bereits im vorigen Jahre besprochen haben.

Anfang Oktober des Jahres 1903 folgte der Künstler einem Rufe, der ihn zum Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie machte. Hier erwarteten ihn ganz neue Aufgaben, und sein Tätigkeitsfeld erweiterte sich zusehends. Die Sommerausstellung 1904 nahte, und auch PAUL HAUSTEIN wurde beauftragt, einige komplette Zimmereinrichtungen für diese Ausstellung anzufertigen, die teilweise im Dreihäuserbau, teilweise im Ernst Ludwigshaus untergebracht wurden. Die HAUSTEINschen Zimmer auf der Darmstädter Ausstellung sind das Solideste, Schlichteste, Anspruchsloseste, und darum das Gediegenste, was wir von Innenausstattung auf der ganzen Ausstellung finden. Wir glauben nicht zuviel zu sagen, ohne daß wir etwa OLBRICHS phantasieblühende Kunst unterschätzen möchten, wenn wir behaupten, daß der Innenkünstler PAUL HAUSTEIN berufen erscheint, auf weitere Kreise zu wirken; seine Möbel und Einrichtungsgegenstände strömen eine so wohltuende Behaglichkeit und Dauerhaftigkeit aus, daß das Publikum unmittelbar zu ihnen Zutrauen gewinnen muß und die

KAFFEE- UND TEESERVICE ■ IN ZINN AUSGEFÜHRT VON GERHARDI & CO., LÜDENSCHEID

PAUL HAUSTEIN • TAFELGLÄSER U. SPEISESERVICE • AUSGEF. V. LOUIS NOACK, DARMSTADT • LIKÖRSERVICE, VASE U. BECHER • IN ZINN AUSGEF. V. GERHARDI & CO., LÜDENSCHEID

PAUL HAUSTEIN • HERRENZIMMER AUS DUNKELGRÜN GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT MAHAGONI-INTARSIEN UND BEZÜGEN AUS DUNKELGRÜNEM SAFFIANLEDER

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMOBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT

PAUL HAUSTEIN • HERRENZIMMER AUS DUNKELGRÜN GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT MAHAGONI-INTARSIEN UND BEZÜGEN AUS DUNKELGRÜNEM SAFFIANLEDER

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT

SCHLAFZIMMER AUS NUSZBAUMHOLZ • AUSGEFÜHRT VON DER HOFMOBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT

Handwerker sich für diese sinnfällig schönen und angenehmen Formen wirklich interessieren können. Endlich, endlich sollten doch einmal die großherzigen Bemühungen des Großherzogs von Hessen auf guten Boden fallen und in den Kreisen der Fabrikanten und Handwerker Früchte zeitigen, wie sie in Krefeld durch die rastlosen und mutigen Bemühungen des tatenreichen Direktor DENEKEN schon gedeihen. Gerade HAUSTEINS ruhige Formensprache ist eine kräftige Saat, die auf dem Boden des hessischen Handwerks aufgehen könnte; nur ein wenig Mut und ein wenig guter Wille von seiten der Fabrikanten wäre erforderlich.

Nach Beendigung der Ausstellungsarbeiten hat die hessische Regierung erfreulicherweise den jungen Künstler mit einer neuen Aufgabe betraut. HAUSTEIN ist im Herbst dieses Jahres nach Oberhessen gesandt, um dort das langsam aussterbende Töpfereigewerbe zu fördern und neu zu beleben; besonders die alte Marburger

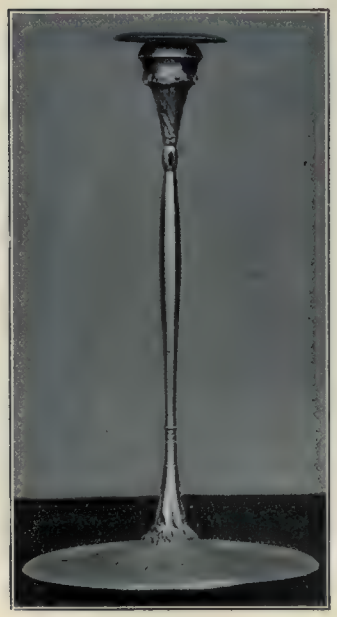
PAUL HAUSTEIN

TOILETTE-RAUM DES SCHLAFZIMMERS

IN NUSZBAUMHOLZ AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT • WAND- UND WASCH-TISCH-FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN

ZIERVASEN ■ AUSGEF. V. L. NOACK, DARMSTADT ■ SILBERNER, EMAILLIERTER LEUCHTER ■ AUSGEF. V. D. »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN«, MÜNCHEN ■ SILBERNER ZIERPOKAL M. BLUTSTEINEN, KARNEOLEN U. OPALEN BESETZT V. E. L. VIETOR, DARMSTADT ■ DREIARMIGER MESSINGLEUCHTER ■ AUSGEF. V. A. GEORG POSCHMANN, DRESDEN

Technik: frei auf der Scheibe geformte Gefäße mit aufgelegtem Ornament oder mit Verzierungen, die mit dem Malhorn angebracht werden, soll er wieder in die Höhe bringen. Das Malhorn ist ein kleines mit Farbe gefülltes Gefäß, aus dem durch einen Federkiel die Farbe herauströpfelt. Das Töpfereigewerbe Oberhessens leidet seit langem unter dem Druck schlecht zahlender Händler, so daß von guter Volkskunst gar keine Rede mehr sein kann und infolge des nicht mehr lohnenden Betriebes sich keine Gehilfen und Geschäftsnachfolger mehr finden. Gegenwärtig arbeitet HAUSTEIN selbst an der Töpferscheibe



PAUL HAUSTEIN • STANDUHREN AUS VERSCHIEDENEN HOLZARTEN MIT SCHNITZEREIEN UND INTARSIEN AUSGEFÜHRT VON LAUER & KUHN, VILLINGEN I. B.

und stellt die Modelle selbst her; vorläufig nur in der alten Technik und mit den alten, primitiven Hilfsmitteln, nur in neuer Form. Die Arbeiten werden später öffentlich ausgestellt werden, um den Töpfern neue Absatzgebiete zu erschließen. Diese gute Idee hat sicher Aussicht auf Erfolg; und gerade HAUSTEIN wird hier etwas erreichen können, da er selbst in den letzten Jahren in SCHARVOGELS Werkstätten mannigfache und reiche Erfahrungen gesammelt hat.

In den ersten neun Monaten in Darmstadt hat HAUSTEIN nicht weniger als sieben vollständige Zimmereinrichtungen geschaffen außer einem Schlafzimmer, das er für die Villa des Professor LUDWIG HABICH entwarf. (Abb. S. 84 u. 85.) Das HABICHsche Schlafzimmer, ausgeführt in Pitch-Pine, einem Pechtannenholz, macht einen ungemein freundlichen Eindruck; reizend sind die nach unten sich verjüngenden Füße der Betten behandelt. Was ist an diesem Zimmer modern, wenn wir dieses oft mißbrauchte Wort im Sinne des Schlagwörter liebenden Publikums auffassen? Es gibt in diesem Raum weder sinnwidrige Schnörkeleien, noch exzentrische Linienführungen, die jedem auf die Dauer absurd und abgeschmackt erscheinen werden. Die Konstruktion ist an jedem Möbel, das fest und ruhig dasteht, klar ersichtlich; und doch sind die Möbel nicht nüchtern und langweilig, weil das hübsch gemaserte Holz durch die abwechselnd horizontale und vertikale Lage, die jedesmal logisch begründet ist, sehr amüsant wirkt. In den lichten, hellen Ton des Holzes bringen die SCHARVOGELschen Fliesen am Waschtisch einen neuen Klang, der den freundlichen Eindruck des Raumes hebt.

PAUL HAUSTEIN — EMPFANGSZIMMER AUS POLIERTEM BIRNBAUMHOLZ

AUSGEFÜHRT VON GEORG SCHMITT, DARMSTADT; STUCKDECKE MIT KORDELTECHNIK VON H. STIER, DARMSTADT; BELEUCHTUNGSKÖRPER VON K. M. SEIFERT & CO., DRESDEN

KREDENZ AUS DEM SPEISEZIMMER (VGL. S. 71)

Im ersten Stock des Eckhauses des Dreihäuserbaues hat HAUSTEIN in poliertem Birnbaumholz ein Empfangszimmer eingerichtet, dessen Stuckdecke in Kordeltechnik von H. STIER in Darmstadt ausgeführt ist. Interessant ist hier der Versuch des Künstlers, den Uebergang zwischen Decke und Wand durch einen Stuckfries zu vermitteln; allerdings scheint mir dieses Problem hier noch nicht vollkommen gelöst zu sein, da der Stuckfries und die Wandbekleidung doch noch zu hart aneinander stoßen. Bei den Möbeln, die die Darmstädter Firma GEORG SCHMITT ausführte, ist gedrehte Arbeit verwendet. Leise Anklänge an das Empire nehmen wir an diesen Möbeln wahr; die Steifheit des Empire aber ist durch eine entzückende Zierlichkeit, die wir hier zum ersten Male an HAUSTEIN-schen Arbeiten beobachten, sehr glücklich gemildert (Abb. S. 68).

Im blauen Hause findet sich ein Speisezimmer von PAUL HAUSTEIN, das die Darmstädter Möbelfabrik in naturfarbenem Eschenholz ausführte (Abb. S. 70 u. 71). Sehr glücklich erscheint uns in diesem Raum der abschliessende Fries über der Wandvertäfelung und die Ornamente, die von den Balken der Decke herniedertropfen. Man konnte mehrfach in der Darmstädter Ausstellung beobachten, wie eilige Besucher durch diesen Raum schnell hindurchgingen, weil gar nichts darin Aufsehen zu erregen vermag, keine bunten, laut schreienden Wirkungen. Es ist kein erfreuliches Zeichen, daß Ausstellungsbesucher

ECKE AUS DEM EMPFANGSZIMMER

PAUL HAUSTEIN TEILANSICHT DES NEBENSTEHENDEN SPEISEZIMMERS

PAUL HAUSTEIN — SPEISEZIMMER AUS NATURFARBIGEM ESCHENHOLZ

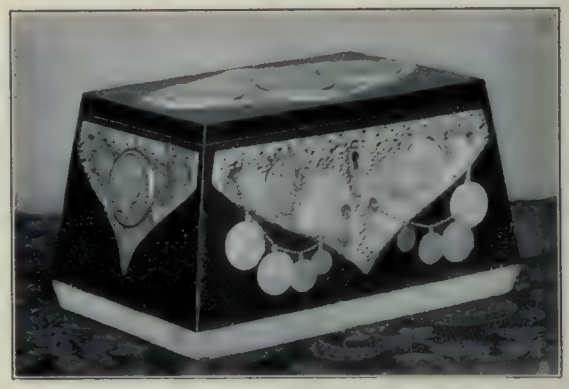
AUSGEFÜHRT VON DER DARMSTÄDTER MÖBELFABRIK G. M. B. H., DARMSTADT

NÄHKÄSTCHEN, MIT SEIDE BEZOGEN UND GESTICKT • AUSGEFÜHRT VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT •

immer noch nach sogenannten „unerhörten Sensationen“ fahnden und an schlichten, in ihrer Einfachheit selbstverständlich und groß dastehenden Dingen vorübergehen. Wirken aber nicht die reine Kühle und die ruhig und schön zusammengestimmten Farben dieses Raumes wirklich erfrischend? Sich lange in diesem Raume aufzuhalten ist ein Genuß; nur die kleinen mageren Säulchen des Bufetts scheinen uns nicht ganz zu den übrigen Formen dieser Möbel zu passen, während die in die Wandvertäfelung eingelassenen Fliesen von SCHARVOGEL auch hier zu guter Wirkung kommen. Das praktische Tafelservice in angenehmen Formen, deren Ornamente nur farbige Bedeutung haben, ist von L. NOACK in Darmstadt ausgeführt (Abb. S. 61).

Einen harmonischen Eindruck macht in demselben Hause auch das HAUSTEINsche Schlafzimmer in poliertem Kirschbaumholz mit Intarsienfüllungen (Abb. S. 80 und 81). Auch hier erscheint uns der Wandfries glücklich erfunden. Ueber die Formen der Möbel ist Neues nicht zu sagen. Die künstlerische Wirkung beruht auf der Sichtbarkeit des konstruktiven Baues und der warmen, reichen Farbenstimmungen. Wir fragen uns nur, würde nicht die tragende Bedeutung der vorderen Stuhlbeine besser betont werden, wenn, wie bei den meisten Stühlen der Vorzeiten, der Sitz tatsächlich auf den Beinen ruhte, wie HAUSTEIN selbst es auch bei den Stühlen der Küche und des Damenzimmers richtig dargestellt hat? Wenn auch die Bauart dieses Stuhles jedem klar sein wird, so wirken hier doch die vorderen Beine ein wenig wie angeklebt.

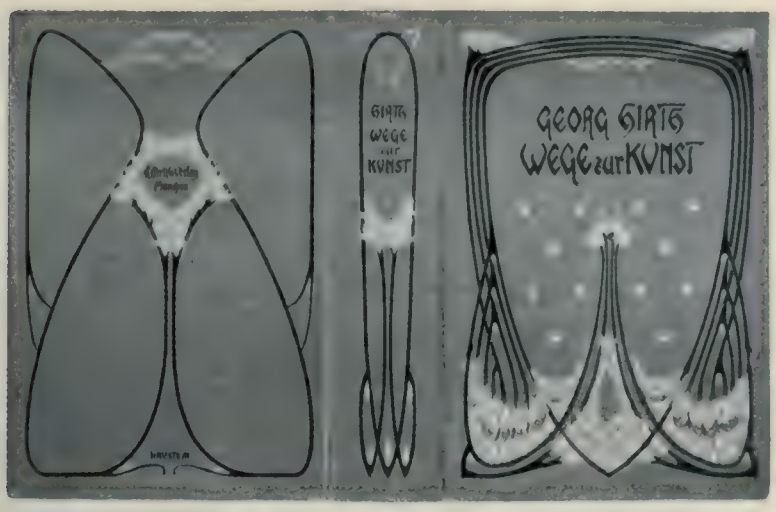
Hübsch und freundlich ist die Küche, die in lackiertem Tannenholz mit schablonierten Ornamenten von M. HORCH & Cie. in Isenburg ausgeführt wurde. Mancher Deutsche wird hier fragen, wozu die Fliesen in der Wand? — Denn der Deutsche versteht immer noch schwer, wie man Farbe als Selbstzweck irgendwo anwenden kann, ohne daß die Farbe auch irgend etwas anderes als nur Farbe darstellen soll (Abb. S. 87).



SCHMUCKKASSETTE AUS WASSEREICHE MIT SILBERNEN EINLAGEN U. ALTEN MÜNZEN (ORIGINALTREIBARBEIT)

NÄHKÄSTCHEN, MIT SEIDE BEZOGEN, GESTICKT UND MIT STEINEN BESETZT VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT • •

Die schönsten Zimmer HAUSTEINS finden sich im Ernst-Ludwig-Haus. Ganz prachtvoll ist das Herrenzimmer, das in dunkelgrün gebeiztem Eichenholz mit Mahagoni-Intarsien von L. ALTER in Darmstadt ausgeführt ist; als Möbelbezug wählte der Künstler dunkelgrünes Saffianleder, das außerordentlich schön zu dem kostbaren Holz paßt. Das wertvolle Material, die ruhigen und bestimmten Formen und die wohltuenden, warmen Farben geben zusammen einen geschlossenen Eindruck. Geistreich ist mit Intarsien das Zifferblatt der Uhr umrahmt und dadurch als das Wesentlichste der



PAUL HAUSTEIN

EINBANDDECKE MIT VORSATZPAPIER

Uhr deutlich mit rein künstlerischen Mitteln herausgehoben. (Abb. S. 62 u. 63.)

Nicht minder bedeutend ist das Damenzimmer HAUSTEINS, das dem Herrenzimmer durchaus an die Seite zu stellen ist. Es ist ganz in poliertem weißen Ahornholz mit Intarsien, Holz- und Elfenbeinschnitzereien ausgeführt von der Firma L. ALTER in Darmstadt. (Abb. S. 74 bis 77.) Gerade bei Damenzimmern liegt die Gefahr für den Künstler nahe, ins Spielerische zu verfallen; diese Gefahr besteht aber für HAUSTEIN gar nicht. Die Möbel dieses Raumes sind zart gebaut; aber nirgends ist die Zierlichkeit absichtlich betont, zu künstlichen Effekten gesteigert. Spielerische Momente in einem Damenzimmer haben unseres Erachtens für die Bewohnerin immer etwas Beleidigendes. Wie leicht und glücklich sie sich vermeiden lassen, beweist PAUL HAUSTEINS Kunst in diesem Interieur, das in jeder Hinsicht mustergültig genannt werden darf.

Endlich ist noch ein Schlafzimmer in Nußbaumholz mit Schnitzereien zu nennen, das einen sehr behaglichen und gemütlichen Eindruck macht; sehr hübsch ist die Idee, den Toilettenraum durch einen Vorhang zu trennen. In diesem Raum sind in ausgiebigstem Maße SCHARVOGELsche Fliesen verwandt. (Abb. S. 64 und 65.) Auch das ist eine gute Idee, die eigentlich einen Riesenerfolg nach sich ziehen müßte; unseres Wissens ist in neuerer Zeit die dekorative Bedeutung koloristisch fein zusammengestellter Fliesen noch niemals so sinnfällig vor Augen geführt. Die Wirkung dieser Wandbekleidung in Fliesen ist berückend schön. Es wird sicher einmal in nicht allzuferner Zukunft eine Zeit kommen, wo man in allen besseren Innenräumen Fliesen, wie sie SCHARVOGEL herstellt, und Glasmosaikdekorationen, wie sie KARL ULE in München anfertigt, verwenden wird.

PAUL HAUSTEIN • LEDERNE SCHREIBMAPPE MIT HANDVERGOLDUNG • AUSGEFÜHRT VON OTTO WAITZ, DARMSTADT

In den verschiedenen von HAUSTEIN eingerichteten Zimmern finden sich noch nach Entwürfen des Künstlers: Teppiche, Uhren, Kissen, Schmuckkästen, Vitrinen mit Schmucksachen, Griffe für Spazierstöcke und Schirme und dergleichen mehr, von denen wir den weitaus größten Teil abbilden. Im Text auf alle diese Arbeiten einzeln einzugehen, würde zu weit führen und erscheint uns außerdem nicht nötig; denn die Prinzipien und Eindrücke

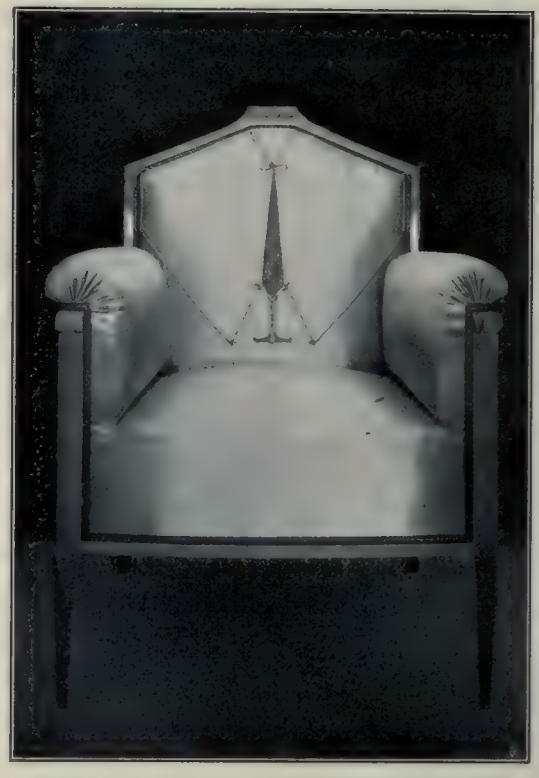
PAUL HAUSTEIN

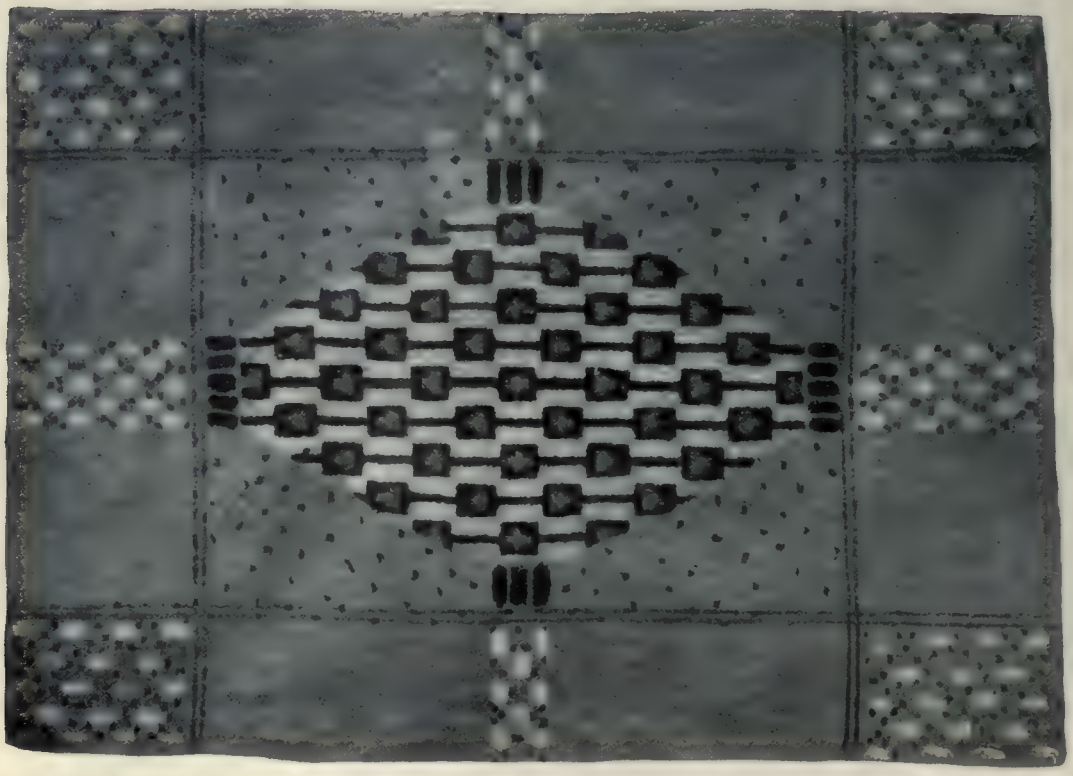
SOFAECKE AUS DEM DAMENZIMMER (VGL. SEITE 77)

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMÖBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT

PAUL HAUSTEIN • SPIEGEL UND SCHREIBTISCH AUS DEM DAMENZIMMER (VGL. SEITE 77)

AUSGEFÜHRT VON DER HOFMOBELFABRIK LUDWIG ALTER, DARMSTADT



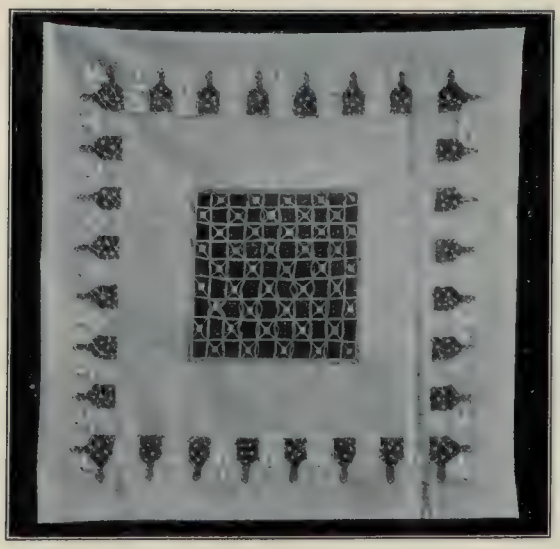


MÖBEL UND TEPPICH AUS DEM DAMENZIMMER • STICKEREIEN AUSGEF. VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT

PAUL HAUSTEIN

DAMENZIMMER AUS WEISZ POLIERTEM AHORN-HOLZ MIT INTARSIEN UND SCHNITZEREIEN • •

AUSGEFÜHRT VON LUDWIG ALTER, DARMSTADT, DIE STICKEREIEN VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT



der HAUSTEINschen Arbeiten haben wir im Vorhergehenden darzulegen versucht. Noch einmal möchten wir betonen, daß die Farbe eines der Hauptmittel ist, mit denen der Künstler arbeitet. Das gilt besonders für die schönen Nähkästen, die Frau M. WEYGANDT in Darmstadt mit künstlerischem Verständnis meisterhaft ausgeführt hat; auch die Kissen, Teppiche und Tischdecken sind von derselben Dame vortrefflich gearbeitet. Die Ornamente zeigen, wie geistreich und anmutig der junge Künstler die Naturformen stilisiert.

Auf einen von der Norder Eisenhütte ausgeführten Heizmantel in geschliffenem Gußeisen mit vermessingten Füllungen und SCHARVOGELschen Fliesen (Abb. S. 82) sei noch besonders hingewiesen, weil die Ornamentik dem Charakter des Metalls so gut angepaßt ist.

OTTO GRAUTOFF

DECKCHEN UND SEIDENE, MIT STEINEN BESETZTE KISSEN, HANDSTICKEREI VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT
LEINENES BETTKISSEN MIT AUSZUGARBEIT UND HANDSTICKEREI • AUSGEFÜHRT VON L. SCHWAB, DARMSTADT

PAUL HAUSTEIN • VORHÄNGE AUS DUNKELGRÜNEM SAMMET (1), FARBIGEM LEINEN (2) UND SEIDE (3) MIT APPLIKATION UND HANDSTICKEREI • AUSGEFÜHRT VON FRAU M. WEYGANDT, DARMSTADT

ZUR ÄSTHETIK DER ZUKUNFT

Wer die Zeit um 1897 bei uns miterlebt hat und sich der Gründung dieser Zeitschrift, die damals inmitten eines jähen Kulturoptimismus erfolgte, erinnert, wird auch noch die Worte im Gedächtnis haben, die JULIUS MEIER-GRAEFE, als Mitbegründer, der „Dekorative Kunst“ zur Einführung schrieb und die in ihrer Unbedingtheit in dem Satze gipfelten: „Lieber keine Bilder — zunächst gute Wände!“ Der französische Impressionismus wurde in diesem Aufruf das Beispiel einer glänzenden Decadence genannt, und nur vom Gewerbe schien dem Schriftsteller eine nachhaltige Erneuerung ausgehen zu können.

In dem Buche, das MEIER-GRAEFE nun, nach kaum sieben Jahren, der Oeffentlichkeit übergibt, klingt es anders.*) Die französische Malerei wird nun als die Trägerin des ästhetischen Geistes der Zukunft dargestellt und der Kunst im Gewerbe, wie sie sich im letzten Jahrzehnt entwickelt hat, nicht viel Gutes nachgesagt. Dieser Ueberzeugungswechsel wird nicht konstatiert, um von vornherein das Vertrauen zu diesen neuen Urteilen des anregungsfähigsten unserer Kunstschriftsteller zu erschüttern; im Gegenteil! es gibt ja kaum etwas — oder es sollte doch so sein — was mehr Vertrauen verdiente, als eine aus Gründen innerer Entwicklung unternommene Revision der Meinungen, weil diese Handlung zugleich Klugheit und Verantwortlichkeitsgefühl voraussetzt. Die Tatsache wird vielmehr ins Gedächtnis zurückgerufen, weil sie dazu angetan ist, auch die Bewegung in den angewandten Künsten, der diese Blätter nach wie vor dienen, zu charakterisieren, und weil die bewußte Selbstkorrektur des Schriftstellers einer ähnlichen, wenn auch unbewußten weiter Kreise entspricht. Daß

PAUL HAUSTEIN

PAUL HAUSTEIN AUS DEM NEBENSTEHENDEN SCHLAFZIMMER

*) Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. 3 Bände. Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart. Preis Mk. 30.—.

PAUL HAUSTEIN ▪ SCHLAFZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOLZ ▪ AUSGEFÜHRT VON GEORG SCHMIDT, DARMSTADT

die zuerst Ueberschwenglichen im Laufe der Zeit von der Entwicklung der Dinge am meisten ernüchtert worden sind, ist nur natürlich; Stoß und Gegenstoß entsprechen einander auch hier. Aber zieht man auch willig die optimistischen Uebertreibungen um 1897 und die pessimistischen in diesem neuen Buche ab, so bleibt immer noch eine bedeutsame Kundgebung, die in der Sache selbst begründet sein muß. Es ist kein Zufall, daß auch andere, getrennt von MEIER-GRAEFE, zu ähnlichen Resultaten gekommen sind.

Von den Gründen der schnellen Enttäuschung war ja öfter schon an dieser Stelle die Rede. Wer nun aber einmal eine genügend eingehende Aufklärung über die prinzipiellen Fragen, die hierbei maßgebend sind, wünscht, dem sei nachdrücklich die Lektüre dieses Buches empfohlen. Er wird dort einen Gedankengang finden, der den Wechsel im Standpunkt nicht nur erklärt, sondern die Erklärung auch äußerst lehrreich macht, der die Ansichten, die der Autor im Jahre 1897 vertrat, nicht eigentlich widerlegt, sondern sie nur modifiziert und anders plaziert, weil der Blick des Schreibenden nun das Ganze umfaßt und da eine Einheit erkennt, wo ihm früher Teile zu sein schienen, die einander ausschließen. Nach langer, immer sehr vehementer Erkenntnisarbeit, die sich, nacheinander, auf alle Einzelheiten erstreckt hat, oft durch Stadien der begeisterten Zustimmung, Abkühlung und Ueberwindung erlebend hindurch gegangen ist, hat MEIER-GRAEFE nun einen Punkt erreicht, von dem er die Gesamtheit unserer Kunst so klar übersieht, wie es dem intensiv darin Lebenden

PAUL HAUSTEIN ● SCHREIBTISCH AUS DEM HERRENZIMMER (VGL. SEITE 62 UND 63) ● ● ● HEIZMANTEL AUS GESCHLIFFENEM GUSZEISEN MIT VERMESSINGTEN FÜLLUNGEN UND FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN AUSGEFÜHRT VON DER NORDER EISENHÜTTE, NORDEN ● ● ●●●●●●●●●●

überhaupt möglich ist. Ihn hat immer derselbe seltene und sensitive Spürsinn für das künstlerisch Lebendige geleitet — zu seinen Wahrheiten und auch zu seinen Irrtümern. Selbst diese Irrtümer aber waren im Grunde nie etwas anderes als übersteigerte Wahrheiten. Und ohne solche Uebersteigerung, die sich immer als Einseitigkeit geben muß, hätte er wieder nicht leisten können, was er geleistet hat. Gerade die dem Interessentenkreis dieser Zeitschrift Angehörigen haben große Ursache, MEIER-GRAEFE dankbar zu sein. Ohne seine Uebertriebenheiten des Gefühls für etwas als notwendig und zukunftreich Empfundenes, ohne seine fortreißende und immer den rechten Zeitpunkt erspähende Propaganda hätten sich die wichtigsten Faktoren der neuen Kunstbewegung sicher nicht so bald gefunden. Seine Ungeduld, die ihn zu Paradoxen, Einseitigkeiten und zuweilen zu tendenziöser Kunstpolitik verleitet hat, ist doch auch der beste Teil seiner Kraft. Denn sie ist das deutliche Symptom einer tiefen, von einem rastlosen Tätigkeitsdrang bedienten Idealität. Ganz gewiß nicht einer sentimentalen und ruskinisch schwärmenden Idealität, aber doch einer solchen, die aus unbändiger Vitalität, unhemmbarer Arbeitslust und einem wundervollen, fast naiven Glauben an die Kunst — das heißt zugleich: an das Leben — hervorgeht.

MEIER-GRAEFE ist, als einer der Ersten, für BÖCKLIN und LUDWIG VON HOFMANN eingetreten, hat die französischen Impressionisten früher als andere gewürdigt, am zeitigsten mit in Deutschland die Bedeutung der neuen gewerblichen Kunst erkannt, und nun ist er auch wieder der Erste, der einen Ueberblick gewinnt und eine Synthese versucht. Der Zweck seines neuen Werkes ist, in das Gewühl unserer ästhetischen Begriffe Ordnung zu bringen, die Wertungen zu organisieren, das Wirkungsgebiet jeder ästhetischen Kraft zu bestimmen und — vor allem — zu untersuchen, was uns

PAUL HAUSTEIN • SCHMUCKSACHEN IN GOLD UND SILBER MIT HALBEDELSTEINEN UND EMAIL
AUSGEFÜHRT VON JUWELIER R. MÜLLER, DARMSTADT

als lebendig gelten, unserer Zukunft dienen, unserer Gegenwart nützen kann. Dieser Zweck kann eine Entwicklungsgeschichte nicht wohl hervorbringen, da man eine Gegenwart nicht historisch behandeln kann — wenigstens gewiß nicht, wenn man zugleich für die Zukunft arbeiten will; aber es ist in diesem Falle ein Organisationswerk großen Stils entstanden, ein Werk, wie wir es noch nicht besitzen, und das in Wahrheit den Anfang einer Aesthetik der Zukunft bezeichnet. MUTHERS Geschichte der Malerei wirkt hierneben antiquiert und an vielen Stellen falsch. Wo MUTHER Gelehrter und Historiker ist oder doch zwischen historischer und

PAUL HAUSTEIN — SCHLAFZIMMER-MÖBEL AUS PITCH-PINE

ästhetischer Anschauung unsicher schwankt, die eigene Kunstforderung zurücktreten, jede Erscheinung gelten läßt und infolgedessen ein Nebeneinander gibt statt einer Architektur, da verkündet MEIER-GRAEFE ganz unzweifelhaft seine ästhetische Totalitätsidee, die es verbietet, daß Feindliches nebeneinander bestehe, daß man sagt: DELACROIX ist groß, MANET ebenso groß und BÖCKLIN nicht minder — jeder in seiner Art. Dieses „jeder in seiner Art" erkennt der für die Kunst der Zukunft kämpfende Schriftsteller nicht an. Für ihn gibt es nur die eine künstlerische Kulturkraft, die ganz unserem Wesen eignet, innerhalb derer Grenzen unendliche Möglichkeiten denkbar sind, die aber gewisse Erscheinungen, wie die Nietzschegestalten unserer bildenden Kunst ausschließt. In den Kreisen dieser Entwicklungsidee können LEIBL, FEUERBACH und MARÉES nebeneinander leben, VAN GOGH und MAURICE DÉNIS neben MANET und RENOIR, RODIN und MINNE neben HILDEBRAND — ja, diese alle und noch viele andere bedingen einander zum Teil; die Romantik BÖCKLINS und der Künstler seiner Observanz bleibt aber ausgeschlossen. Man sieht: das ist das Gegenteil der üblichen

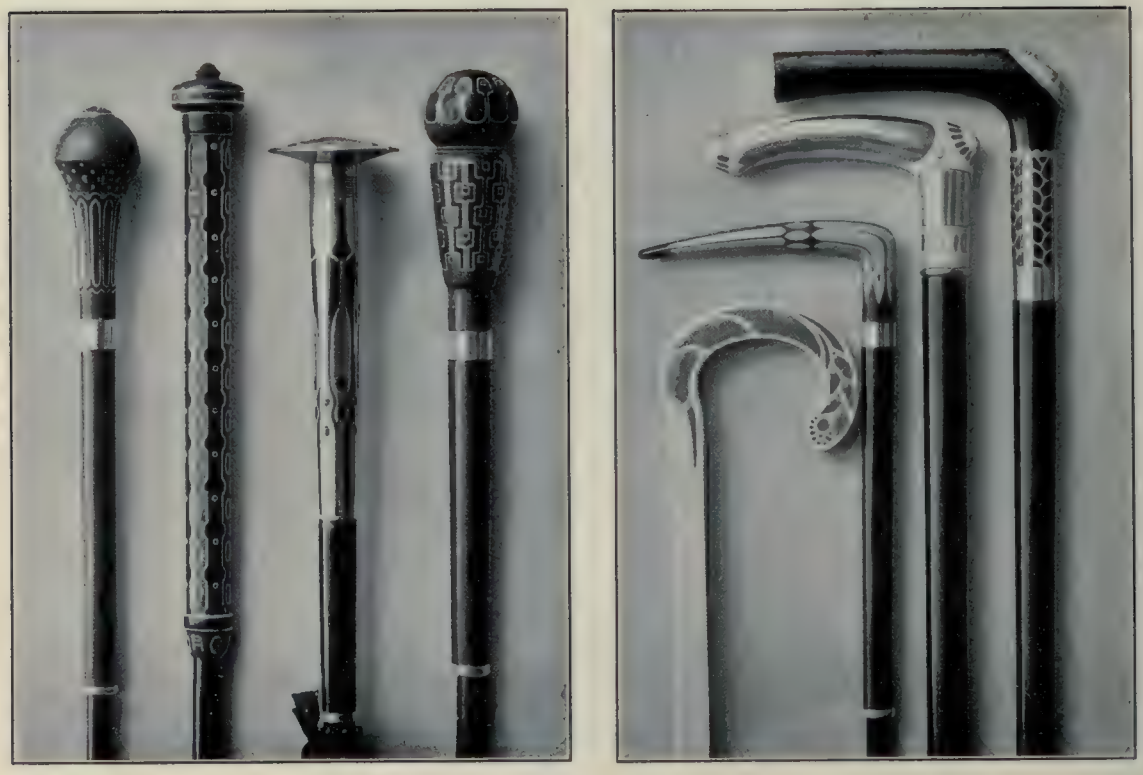
historischen Betrachtungsweise; man könnte das Buch denn auch zutreffender eine Entwicklungsgeschichte der wünschenswerten Aesthetik nennen.

Der große Wert der Arbeit besteht darin, daß dieses Wünschenswerte so klar, umfassend und lebendig formuliert worden ist. Der Verfasser darf mit Recht GOETHES Lebensgedanken für seine Auffassung in Anspruch nehmen; denn dieser Lebensgedanke lief doch überall auf gesunde Entwicklung, lebendige Gegenwart und freies Selbstgefühl hinaus. MEIER-GRAEFE zeigt, wie es immer dieselbe kunstgewordene Lebensidee ist, die sich von INGRES über DELACROIX zu MANET und PUVIS und weiter bis zur Kunst unserer Tage durchsetzt, daß es immer derselbe, in mannigfachen Individualisierungen erscheinende Wille ist, der die besten Künstler aller Jahrzehnte zu großen Werken begeistert hat, und daß dieser Wille, diese Idee uns in die Zukunft führen können, wenn wir uns nur ehrlich uns selbst anvertrauen. Wäre für diesen durchgehenden Kunstwillen, der überall mit sicherstem Instinkt als Lebensnerv der Schönheit bloßgelegt worden und zugleich zum ästhetischen Gradmesser geworden ist, die historische Motivierung gefunden, wären überall die sozialen, religiösen und wirtschaftlichen Bedingtheiten dieser großen ästhetischen Energie gezeigt, so wären wir im Besitz einer Entwicklungsgeschichte, die in ihrer Art einzig wäre. So, wie das Buch ist, müssen wir alles noch zu sehr auf Treu und Glauben hinnehmen. Wer mit dem Autor gleich oder verwandt fühlt oder reiche Kunstempfindung besitzt, tut dies ohne Zaudern und für ihn bleibt kaum ein Zweifel; aber für die Mehrheit derer, die logisch-historisch überzeugt werden müssen, sind die absoluten Sätze weniger geeignet. Eine gewisse Stütze bietet freilich das teilweise prachtvolle Bildermaterial, das den Textbänden beigegeben worden ist.

PAUL HAUSTEIN — SCHLAFZIMMER-MÖBEL AUS PITCH-PINE

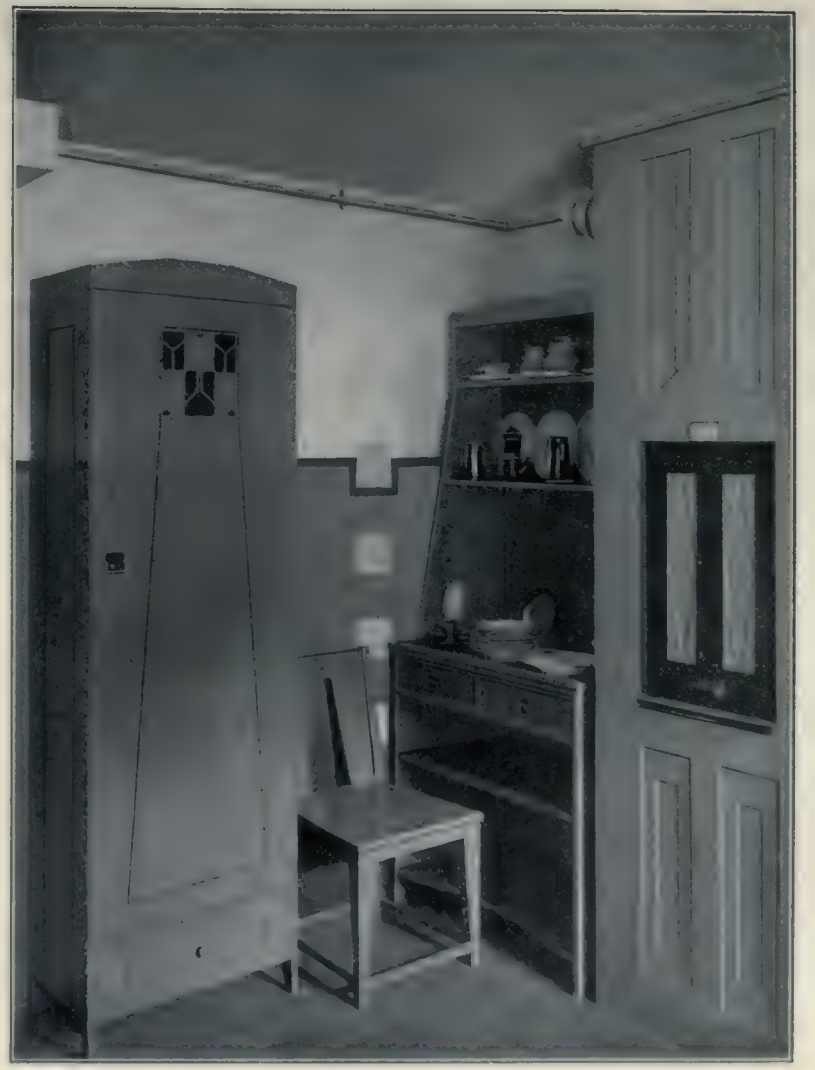
Man darf von diesem Buch trotzdem mit Recht sagen, daß es, nun es vorhanden ist, nicht mehr aus unserer Aesthetik wegzudenken ist, daß es das Gestern mit dem Morgen organisch verbindet und daß die darin niedergelegten Meinungen, durchaus über die Bedeutung geistvoller Subjektivismen hinausgehend, ein getreues Spiegelbild dessen sind, was viele dunkel empfinden, ungewiß wünschen oder unklar ersehnen, was sich aber nur wenige klar einzugestehen wagen.

Friedenau — KARL SCHEFFLER



STOCK- UND SCHIRMGRIFFE MIT INTARSIEN AUS HOLZ, METALL UND ELFENBEIN
AUSGEFÜHRT VON K. JORDAN, DARMSTADT

WASCHSERVICE IN STEINZEUG AUSGEFÜHRT VON FRANZ ANTON MEHLEM, BONN



PAUL HAUSTEIN • KÜCHE AUS LACKIERTEM TANNENHOLZ MIT AUFSCHABLONIERTEN ORNAMENTEN

AUSGEFÜHRT VON M. HORCH & CO., NEU-ISENBURG

LESEFRÜCHTE

Ich bin der Ueberzeugung, daß die Architektur der Anfang aller Kunst sein muß, und daß die anderen Künste ihr folgen müssen nach Zeit und Ordnung. Und ich glaube, daß das Gedeihen unserer Maler- und Bildhauerschulen in erster Linie von dem Gedeihen unserer Architektur abhängig ist. Alle Künste müssen solange im Schwächezustand verharren, bis diese bereit sein wird, die Führung wieder zu übernehmen.

John Ruskin

*

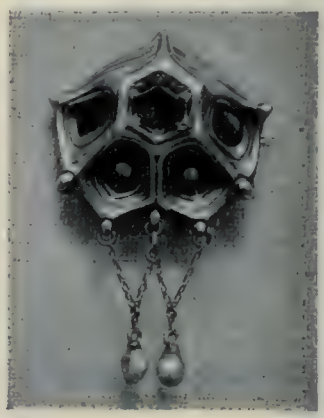
Ich hege die Hoffnung, daß gerade von den notwendigen und anspruchslosen Bauten die neue und echte Architektur, die wir erwarten, ausgehen wird, viel eher jedenfalls als aus dem Experimentieren mit den mehr oder weniger anspruchsvollen Architekturstilen.

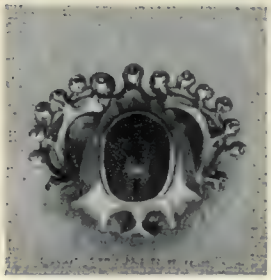
William Morris

*

Wenn es gelänge, den Begriff Stil zunächst einmal ganz zu verbannen, wenn sich der Baukünstler mit Absehung von allem Stil zunächst immer klar und in erster Linie an das hielte, was die besondere Art der Aufgabe von ihm verlangt, so wären wir von dem richtigen Wege zu einer Gegenwartskunst, zu einem wirklichen neuen Stil nicht mehr weit entfernt.

Hermann Muthesius



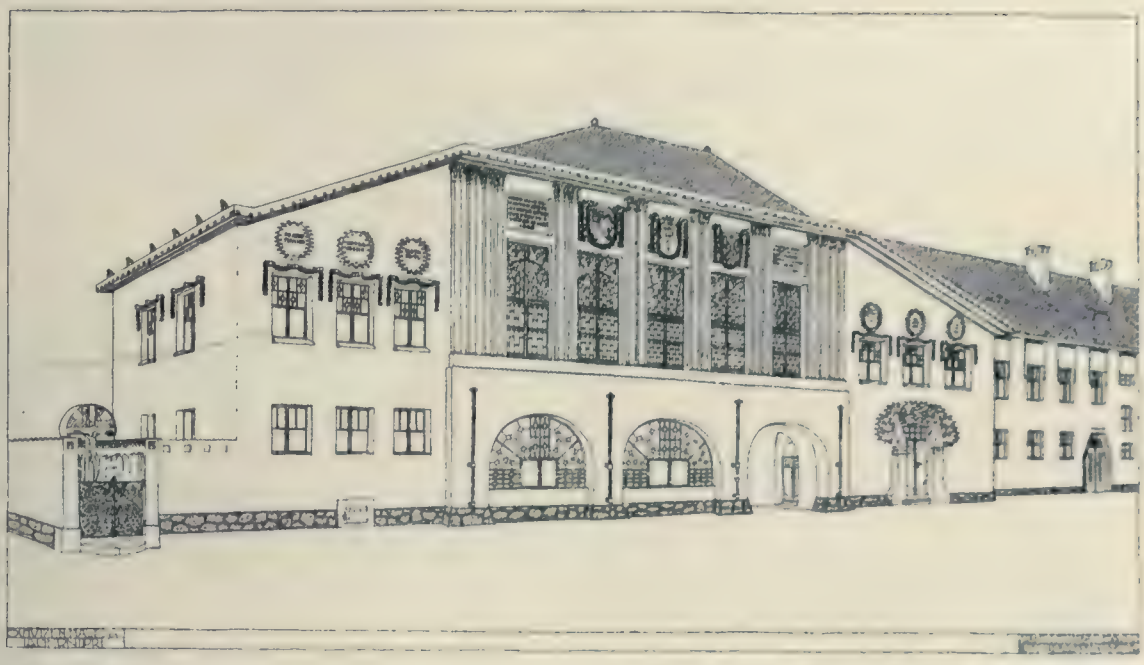


PAUL HAUSTEIN ▪ IN GOLD UND SILBER GETRIEBENE RINGE UND BROSCHEN MIT PERLEN, EDEL- UND HALBEDELSTEINEN ▪ ▪ ▪ ▪ (ORIGINAL-TREIBARBEITEN) ▪

* * *

IN SILBER GETRIEBENER ANHÄNGER ▪ AUSGEFÜHRT VON DEN »VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK«, MÜNCHEN ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



LEOPOLD BAUER — PROJEKT FÜR EIN SCHÜTZENHAUS IN JÄGERNDORF

LEOPOLD BAUER

SEINE ABSICHTEN UND SEINE WERKE

Es sind just sechs Jahre verflossen, seit Leopold Bauer, der Architekt, von Wien aus die Vorrede zu dem Werke datierte, mit dem er, ein Unbekannter in der weiten Oeffentlichkeit des Kunstlebens, daran teilzunehmen sich anschickte. Denn vorerst trat er nicht mit einer der von ihm ersehnten dreidimensionalen Schöpfungen hervor, sondern erhob in einem Buch seine Stimme. Seinerzeit allzuwenig bemerkt, verdient es noch heute eine nähere Würdigung, obwohl die Tatsachen über manches hinweggeschritten sind.

Bauers Ideale und zugleich sein Programm enthält der Folioband, dessen Aufschrift „Verschiedene Skizzen, Entwürfe und Studien" zeichnerische Kundgebungen verheißt, während der Untertitel „Ein Beitrag zum Verständnis unserer modernen Bestrebungen in der Baukunst" sich auf den erklärenden Text bezieht.

Unter allen Schaffenden ist am meisten der Architekt unumgänglichen Bedingungen unterworfen, welche ihm das genaue Ausmaß, die praktischen Bestimmungen, das Material mit seinen beschränkenden Möglichkeiten auferlegen. Einzig der Künstler erhebt aus dieser Gebundenheit, erst das Individuelle seines Geschmacks und seines Geistes verleiht dem Werke jenen unwägbaren Wert, um dessen willen wir geneigt sind, es als eine Bereicherung des Lebens zu schätzen.

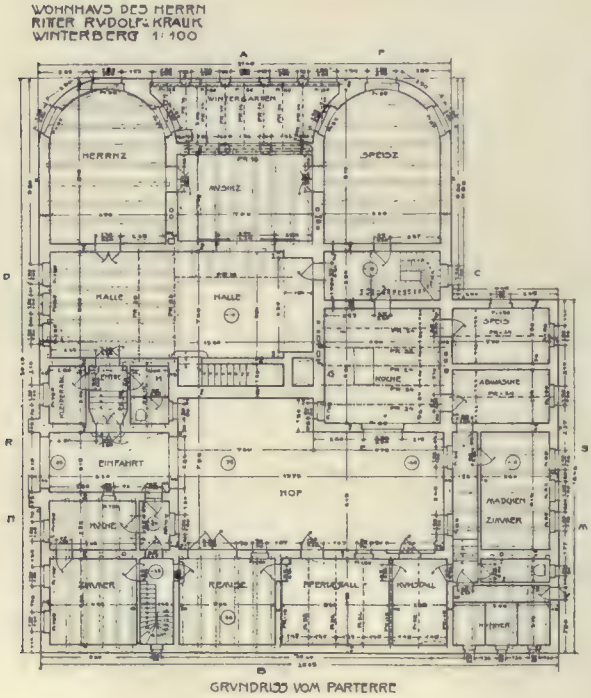
Vornehmlich das soeben gekennzeichnete Merkmal baukünstlerischen Wirkens zeigen die Entwürfe Bauers, welche die oben genannte Veröffentlichung*) vorführt. In ihr kündigt sich eine außerordentliche Vielseitigkeit erst an. Mit geringen Ausnahmen handelt es sich dem vom Leben noch unbelehrten Draufgänger nicht um gewöhnliche Wohnstätten; die Erfindungsgabe darf sich also in einem Ueberschwang der Formen und Maße genugtun, der vorerst die Wahrscheinlichkeit der Ausführung außer acht läßt. Man wird es der Jugend des damals kaum Vierundzwanzigjährigen zugute halten, wenn er mit unbegrenzten Möglichkeiten zu rechnen sich anschickte.

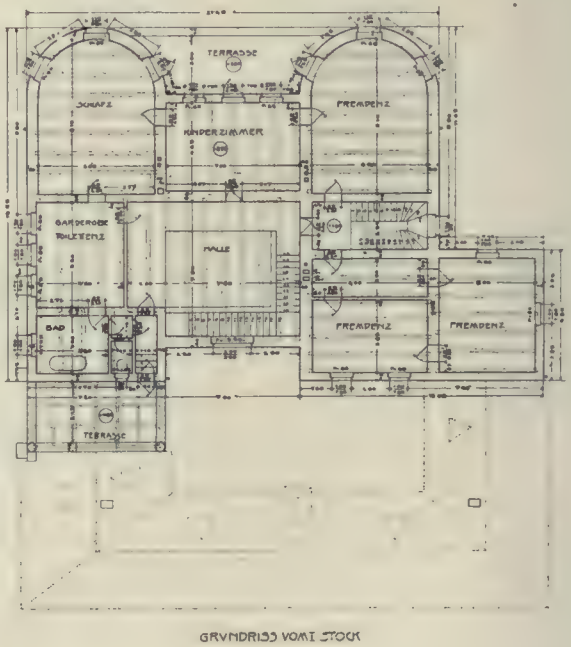
Vom ersten Blatte an ist es offenbar, was ihm eine ausgedehnte Studienreise als wichtigste Anregung geboten hat: die durch alle Zeiten unverändert großen Elemente der römischen Baukunst, von deren ursprünglichen Denkmälern herauf über die Hochrenaissance bis zu der von ihm in Verehrung

*) Im Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

ENTWURF EINES WOHNHAUSES IN WINTERBERG NEBST GRUNDRISZ

genannten Dreiheit der SCHINKEL, SEMPER und OTTO WAGNER. Unter des Letzteren, seines Lehrers deutlichem Einfluß steht die „monumentale Architekturphantasie“ eines Fürstensitzes Monaco, die BAUER den Rompreis der Akademie eintrug. Hier schon reckt sich herrschend über die Silhouette einer abwechslungsreichen und weithin entwickelten Anlage die Kuppel von Sankt Peter; bald sah er sie in Wirklichkeit. Ihre Vision schwebt noch über manchem späteren Entwurf, bis sie, ebenso wie andere Formen vielfach abgewandelt, aus neuen Erkenntnissen geborenen Idealen weichen mußte. Eher jedoch erfolgte schon eine Klärung, die zunächt das allüberall: vor dem Erdgeschoß, in den klassizistischen Giebeldreiecken, die Mauern entlang und zuhöchst auf Pylonen wimmelnde





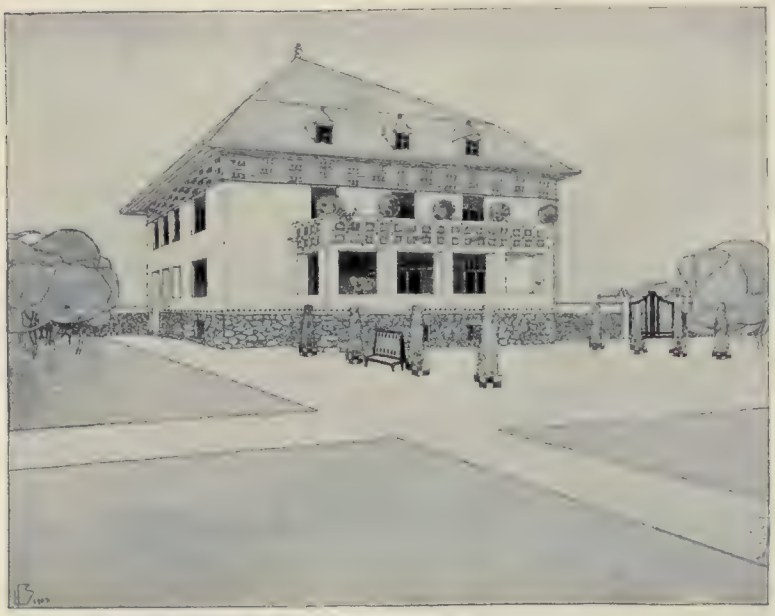
Skulpturenwesen, also einen barock bewegten figuralen Realismus ausschied. Nur um weniges später (1897) ergab sich die Notwendigkeit, vorgeschriebene Angaben zu berücksichtigen, um mit Aussicht auf Erfolg in den Wettbewerb treten zu können. Dies Bemühen

SEITENANSICHT DES NEBENSTEHENDEN WOHNHAUSES

mit den Plänen für das Parlament in Mexiko versagte leider, da sie die festgesetzte Frist versäumten.

Eine ganz andere Aufgabe als in der transatlantischen Republik winkte anläßlich der Konkurrenz für das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. BAUER gedachte mit seinem Entwurf, dem die Ehre zuteil wurde, in die engere Wahl gezogen zu werden, die Stätte für „ein deutsches Olympia" zu schaffen. Demgemäß sollte sich als ein aneifernd vor Augen gestellter Preis das eigentliche Denkmal auf einem hohen Hügel erheben, zu Häupten einer Riesentreppe; sie führte — eine via triumphalis — empor aus der Ebene, wo ein Komplex von Gebäuden den Festplatz großartig einfaßt, Raum genug für Spielkämpfe und das Messen künstlerischer Leistungen. Ein weitausgreifender Gedanke!

Mit dem einmaligen Versuche, solch einer Lieblingsidee Gestalt zu verleihen, kam sie nicht zur Ruhe. Auf die körperliche wie auf



ENTWÜRFE FÜR WOHNHÄUSER

die geistige Kräftigung der Nation gleichermaßen bedacht zu sein, an diese Pflicht der Herrschenden und Vermögenden erinnern die Studien, welche Krieg und Sieg auf jenen Gebieten betreffen. Gründlich durchgearbeitet ist der Entwurf einer Konzerthalle zur Aufführung von Werken, die ein großes Aufgebot an Künstlern bedingen und sich an ein Massenpublikum wenden. Die Bestimmung des Gebäudes wird recht wohl durch einige dekorative Einfälle erklärt, wenn z. B. über dem Eingang die Anfangstakte von „Freude, schöner Götterfunken" in Metall alle Architektur überspannen, und an einer anderen Stelle die drei großen B der absoluten Musik (BACH, BEETHOVEN, BRUCKNER) eine ähnliche Rolle spielen. Aber die kleinlichen Ziermotive stehen im Widerspruch zu dem Hauptkörper, der schon ausgesprochen die würdevolleren Formen der Moderne trägt.

Etliche der Idealprojekte und der Entwurf zu einer Villa, die mit ihren Pergolas — „Licht und Luft" ist ja ein gern gewähltes Leitwort — auf unser nordisches Klima zu wenig Rücksicht nimmt, sind durch Einzelheiten im späteren Wirken dessen, der sie ersonnen, deutlich wiederzuerkennen. Bevor jedoch der Zeitfolge entsprechend fortgefahren wird, erheischt die Darstellung, um nicht lückenhaft zu erscheinen, noch einen Aufenthalt.

Ich will ihn möglichst kurz bemessen; und wenn er nicht kurzweilig erscheint, so bringt es der Gegenstand mit sich, der in dem eigenartigsten, vielleicht auch besten Teil seines Buches von BAUER behandelt wird. Darauf zurückzukommen veranlaßt mich der wichtige Zug in seinem Charakterbild, daß er ein Räsoneur ist — nicht in dem Sinne des bekannten wienerischen Räsonierens, so nahe dies läge und so fechtbereit er immer für seine Baugedanken eintritt. Das Echo, welches jüngst eine seiner Erläuterungsschriften hervorgerufen hat, bezeugt es. Ihn schlechthin einen Grübler zu nennen, verwehrt der Umstand, daß er durch den gesunden Instinkt davor

gewarnt wird, sich von dem sichern Boden der beherrschten Kunstübungen zu entfernen. Wenn er sich einmal darüber erhebt, verliert er trotzdem die Tatsachen nicht aus den Augen; es geschieht der Blick aus höheren, schier metaphysischen Bereichen lediglich deshalb, um die großen Zusammenhänge zu

wie jeweilige Stileigentümlichkeiten abfallen mußten, sobald über ihre Entstehungsbedingungen fortgeschrittene Lebensumstände — diese im weitesten Sinn genommen, — herrschend geworden. Der paradoxale Satz, daß „die Kunst ihrem innersten Wesen nach konservativ ist", und die Einsicht, daß „ein

MIETHAUS IN BIELITZ

überschauen. Er vermag dies dank der bei SEMPER und DARWIN gelernten Methode.

Die von den genannten Denkern angebahnte Erkenntnis in Bezug auf ein abhängiges Werden der Kunst ist bald Gemeingut des Wissens aller gewesen, die sehen wollen. BAUER führt zugleich einen Kampf gegen Bestrebungen der letztverflossenen Epoche, die wider den natürlichen Verlauf der Dinge gerichtet waren, indem er Kapitel für Kapitel nachweist,

neuer Stil sich weder am Reißbrett erfinden noch durch Handwerker herbeiführen läßt", mußten den schaffenden Künstler vor dem blinden Radikalismus bewahren, der eine Zeitlang drohte. Begreiflicherweise legt BAUER geringen Wert auf das Austüfteln neuer Ornamente, womit manche das „Umwälzende" getan zu haben glauben. Als hinlänglich bekannte Hauptsache sei festzuhalten, daß die Formgebung durch Material und Zweck

LANDHAUS BEI BRÜNN

bestimmt werde; aber nicht allen Materialien kommen die stilbildenden Eigenschaften im selben Maße zu: „Die ägyptische Sphinx steht zu den Tempeln in einer größeren Verwandtschaft als eine gegossene oder getriebene Figur zu einer Eisenbahnbrücke. Ja, wir müssen erkennen, daß die ungemeine Einheitlichkeit alter Steinbauwerke, insbesondere der antiken, ein Ausfluß jener engen Verwandtschaft zwischen architektonischen und bildnerischen Dekorationsformen ist."

Neben solchen Lehren ästhetischen Gepräges nimmt einen breiten Raum die Erörterung der Forderungen ein, die das praktische Leben an den Kunstgewerbler und Architekten stellt. Ein Künstler, der selbstherrlich Träumen der Schönheit nachdenkt, bleibt sich BAUER doch seiner Aufgabe bewußt, ein Diener der Wohlfahrt seiner Mitmenschen zu sein. Er gebraucht starke Worte gegen die Unehrlichkeit, wie sie bei der ausbeuterischen und ungesunden Anlage von Zinshäusern gar oft noch gang und gäbe ist; indem er einen Abschnitt seines Buches „Der Einfluß unseres Bestrebens nach grösserer Einfachheit und Reinlichkeit" überschreibt, zieht er auch die Kleidungsfrage und den Anspruch auf Bequemlichkeit in den Kreis seiner Betrachtungen.

Muß ich befürchten, BAUER als einen Eklektiker einerseits und nackten Realisten der Baukunst anderseits schroff gekennzeichnet zu haben, sollen mir ein paar seiner Kernsätze dazu dienen, ein gerechtes Gleichgewicht herzustellen. „Auf die Tätigkeit der Maschine verzichten zu wollen, hieße in unserem

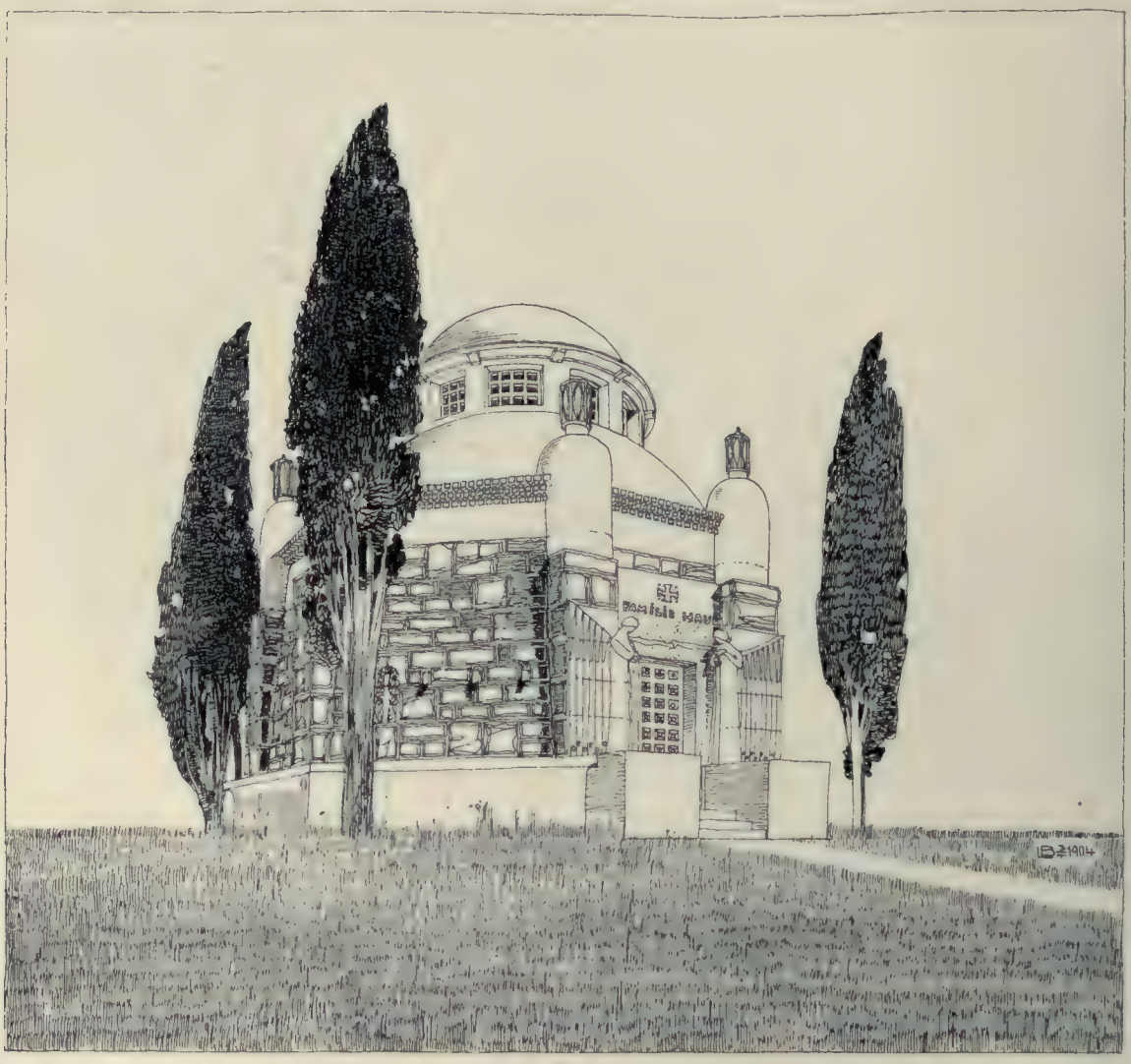
Zeitalter so viel, als den größten Teil unserer Kultur begraben. Unsere Technik, sowie die Natur- und Sozialwissenschaften sind ja fast das einzige, was wir vor der Antike voraushaben." Und: „Jeder Stab (bei der Eisenkonstruktion) muß Arbeit verrichten nach der Größe seines Querschnittes. Faulenzer duldet der Ingenieur nicht. Dafür überspannt auch der Eisenbogen gewaltigere Klüfte und Fernen als der Stein, denn er hat keinen unnützen Ballast zu tragen, — das schönste Vorbild eines wohlorganisierten Staates . . . . . Wir Modernen müssen uns gestehen, daß vor dem Eindrucke, den die untere große Halle des Eifelturmes oder einer seiner mächtigen Pfeiler hervorruft, selbst das Pantheon oder die Peterskuppel erblassen müssen."

EINGANG UND VERANDA EINES LANDHAUSES BEI BRÜNN

Für einmal sei Abschied genommen von dem Buch. Seinen schriftstellerischen Inhalt als eine Quelle des Verständnisses weiter noch auszuschöpfen, dieser Pflicht enthebt mich das mittlerweile einsetzende praktische Schaffen Bauers. An einen konkreten Fall knüpft er schon in einem Nachtrag an, in dem er die Grundsätze beim Bau einer Villa erörtert. Worauf von Anfang an sein Augenmerk gerichtet war, dafür bezeichnend ist es, daß er in seiner Abhandlung dem Hauptstück, das sich mit der modernen Baukunst befaßt, eines über das Gewerbe voranschickt. Der Beweggrund lag in der — umstrittenen — historischen Erkenntnis, daß vorerst auf diesem Gebiet jede Umwälzung sich ankündige und geltend mache. Handwerksübungen haben den Suchenden, der in jugendlichen Schulferien auch die Maurerkelle führte, seit jeher gebührend angezogen. Die freigebige Einrichtung des Wohnhauses, welches die Mehrzahl unserer Abbildungen vorführen, bot ihm die erwünschte Gelegenheit, sich auch vielen Zweigen des Luxusgewerbes zuzuwenden; dem Teppichweber, dem Gelbgießer, dem Glas-

bläser u. a. m. stand er durch Entwürfe beratend zur Seite.

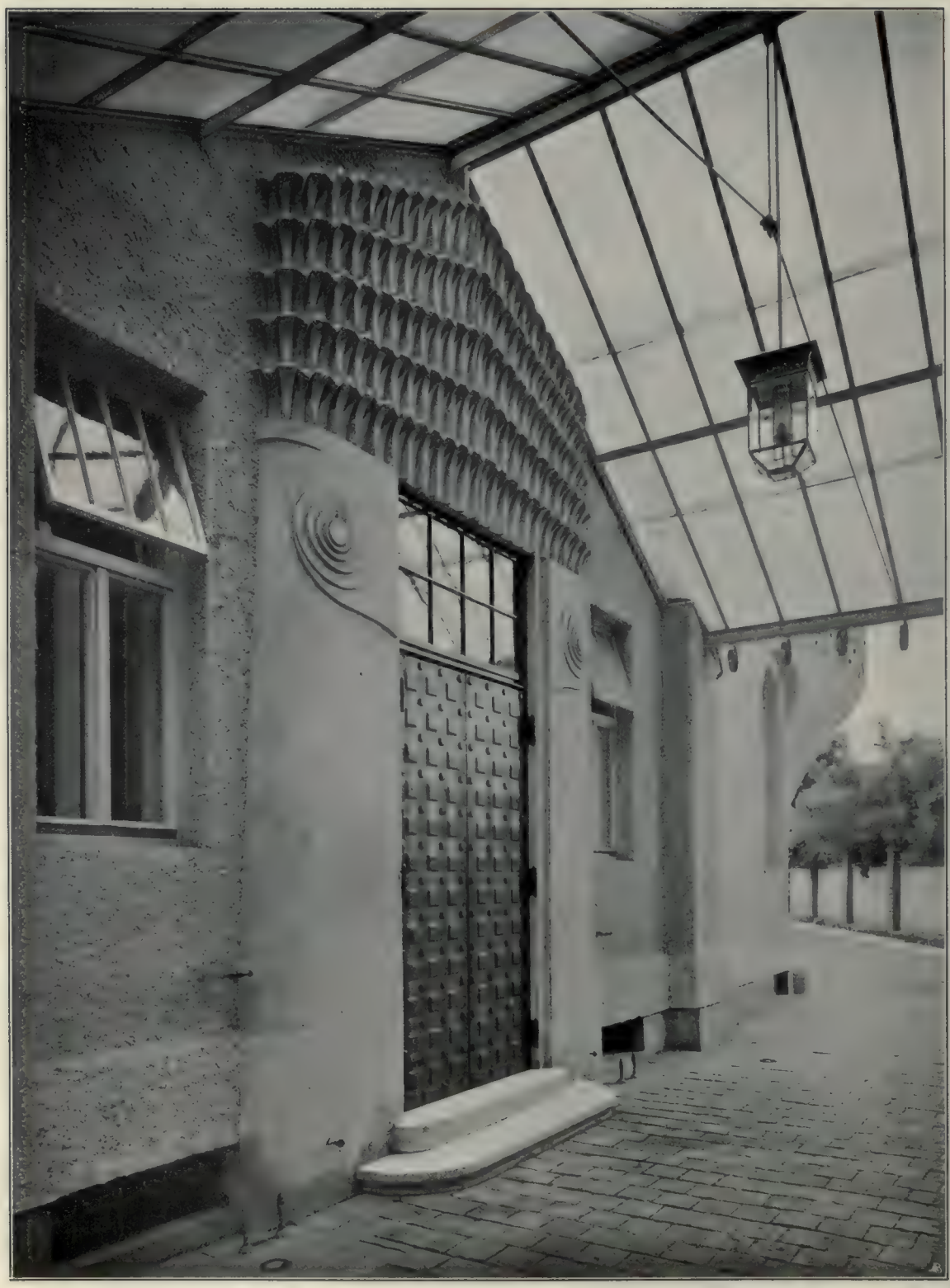
Ein bei Brünn errichtetes Familienhaus macht die unvergleichliche Frische anziehend, welche jedes Werk auszeichnet, das zum ersten Male vollends die Eigenart seines komponieren und zwar ausgleichend, also von einem architektonischen Gesichtspunkt aus, nicht nach dem malerischen, der bewegte Gegensätze bevorzugt. Da ein großes terrassiertes Grundstück zur Benützung kam, das zur Anlage des Gartens und der Plätze für



ENTWURF FÜR EINE FAMILIEN-GRUFT

Schöpfers zeigt. Alles in der Richtung Vorhergegangene waren nur tastende Versuche gewesen, bei denen BAUER noch allzu stark von dem Entzücken beeinflußt war, das in ihm die auf Capri übliche Bauart hervorgerufen hatte. „Einfache, klare, prismatische Grundformen, Stiegenaufgänge und Pergolen die einzigen komplizierten Motive", — daran hält er nach Möglichkeit fest. An jenem Erstling ist die hiermit ausgesprochene Neigung zu erkennen, eine Villa in die Landschaft zu sportsmäßige körperliche Uebungen bequem Raum bot, durfte das Eingangstor sich etwas massiger als üblich geben. Das Haus erscheint durch bloße Materialwirkung geschmückt, ohne aufgeklebte Zier (Abb. S. 94 u. 95). Vom Rohen zum Feineren steigert es sich von Stockwerk zu Stockwerk in einer Gliederung, die sonst nur durch architektonische Formen erreicht wurde. Ueber der mannshohen Basis aus rostbräunlichem Hackstein folgt nach einem Schachbrettfries von Kacheln

LEOPOLD BAUER TRAUER, EINE ARCHITEKTURPHANTASIE



LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: EINGANG

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: ERKER

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: HALLE

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: HALLE

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: DAS VITRINENZIMMER

DECKE UND FUSZBODEN BLAU, LAMBRIS UND WANDMÖBEL WEISZ LACKIERT, FREISTEHENDE MÖBEL AUS PALISANDERHOLZ

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: KAMIN-ECKE

IN DEN VITRINEN BEFINDET SICH DAS ALTWIENER PORZELLAN DES BESITZERS

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: OBERE ECKE DER HALLE

LEOPOLD BAUER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: SPEISEZIMMER

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: ECKE DER HALLE

eine große Fläche rauhen Verputzes und endlich Mörtelschnitt, dessen einfaches Muster durch etwas Farbe betont wird. Was die Disposition der Räume und ihre Ausstattung anlangt, so hatte der Architekt gleich diesmal das ihm späterhin treugebliebene Glück, einen mitarbeitenden Bauherrn zu finden; beide gewinnen, wenn künstlerischer Geschmack und Gemütsanteil einander verstehend begegnen.

Vom Einfamilienhaus zum Gotteshaus ist es ein weiter Schritt. In unserer Zeit, unseren Bedürfnissen und unserer Stilauffassung gemäß den Weg hierfür zu finden, das war das Bemühen BAUERS, als anläßlich des Regierungsjubiläums Kaiser FRANZ JOSEFS einem jungen Stadtteil Wiens eine Gedächtniskirche gestiftet wurde, an der Wende des Jahrhunderts, 1898. — Zur Konkurrenz waren 48 Entwürfe eingesandt worden, unter denen nur zwei von modernen Architekten herrührten. Zusammensetzung und Urteilsfällung der Jury (das Historisch-Konventionelle war zum Siege vorherbestimmt) rief den Unwillen auch jener Tagespresse hervor, die damals für BAUER noch wenig übrig hatte. Er selbst gab zu, daß sein Versuch zum Teil fehlgeschlagen habe. Die Neuerungen waren an und für sich nicht allzu kühn; was sie dazu machte, war ihre Anwendung auf das von den Modernen bis dahin nicht in Angriff genommene Kirchenproblem. Im Zentralbau wäre alles in schönster Uebereinstimmung eher noch zu allgemeinem Gefallen bestellt gewesen. Nun denke man aber: eine Kuppel ohne Laterne — das ist doch geradezu heidnisch! Und noch mehr: der Glockenturm steht, wenn auch unten durch die Elisabethkapelle verbunden, abseits; viereckig im Grundriß, verjüngt er sich wie ein Fanal, die Schallöffnungen sind klein, hoch oben erst kommen plastisch an den Ecken die vier Evangelistensymbole. Die sakrale Bedeutung dieses ideal emporstrebenden Massivs ist aber unverkennbar, denn in wohlabgewogenen Verhältnissen gipfelt es die Kolossalfigur des Glaubens, der über sich das Kreuz trägt. An der Grenze ihres Weichbildes

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: AUS DEM SCHLAFZIMMER DER FRAU

wäre der Großstadt eine neue Landmarke erstanden.

In Anbetracht ihrer engen stilistischen Verwandtschaft fasse ich im folgenden etliche Projekte bündig zusammen, obzwar sie, zeitlich genommen, anders eingereiht werden müßten. Drei Monumentalbauten sind gemeint: ein Stadthaus für Friedek, das Rathaus von Jägerndorf, das Museum der Stadt Wien. Von den Grundrissen braucht an dieser Stelle nicht die Rede zu sein, zumal ihre Beurteilung die eingehende Kenntnis des Bauprogramms verlangte. Jedesmal ist es der vorspringende Mitteltrakt, der die Aufmerksamkeit herausfordert. Es ist an ihm eine immer strengere vertikale Gliederung zu beobachten, die lediglich durch einen figuralen Fries unterbrochen, fast möchte ich sagen: unterstrichen wird. Diese Tendenz offenbart sich in der Teilung der großen Fenster, — sie gehören zu dem nach vorn gelegenen Haupt-, bezw. Festsaal, — welche durch steinerne Pfosten bewerkstelligt wird. Hat BAUER früher schon, bei der Konzerthalle, sie auf ein von den römischen Thermenfenstern übernommenes Motiv zurückführen wollen, so erscheinen sie mir hier vielmehr als eine gotische Reminiszenz. Darin bestärkt mich die durchgängige Verwendung von wie Streben vorgelagerten, abgeböschten Pfeilern. Im Schlußwort seiner theoretischen Auseinandersetzungen, die ich eingangs darlegte, tritt BAUER selbst für die Gotik ein, da nach dem bekannten Satze vom Ueberleben des Bestangepaßten, Bestkonstruierten jede bedeutende Stilepoche in irgend einer Hinsicht etwas für unser Zeitalter Lebensfähiges haben müsse. Insofern durfte ich hier ein Auftauchen jener konstruktiven Elemente anmerken, obwohl sie sich mit andern durchdringen, ja sogar in einem Falle bis zu schwachen Andeutungen verflüchtigen.

Hiermit glaube ich die Hauptstationen in LEOPOLD BAUERS Werdegang gekennzeichnet zu haben, wenigstens insoweit, als es in der

Absicht dieser Zeilen gelegen sein konnte. Sie sollen die ihnen beigegebenen Abbildungen wie aus einer Ahnenreihe erklären helfen, deren jüngste Sprossen freilich bei gemeinsamen Zügen Verschiedenheiten zeigen, je nach den zwingend gegebenen Entstehungs- und Daseinsbedingungen. Der Reichtum einer oft überquellenden Gestaltensfreude erscheint in den gebotenen Einschränkungen. Das Projekt einer Gruft (Abb. S. 96) kargt mit den Ausbrüchen der Pathetik und verfehlt umsoweniger den Eindruck, schlicht ein Erdenschicksal zu beschließen. Die vier Cypressen stehen als lebende Wache um die gemauerte Aschenkiste, Andacht und Ergebenheit beseelt die Strenge der Engel, während die an abgelaufene Sanduhren gemahnenden Laternen mit einem milden, ewigen Licht leuchten.

Auszudeuten gibt es kaum etwas; es bleibt mir nichts übrig als ein wenig Farbe, Lokalkolorit hinzuzufügen oder etwas anzumerken, daß es sich um Werke handelt, die in der allerletzten Zeit ausgeführt wurden, zum Teil eben im Entstehen begriffen sind. Nur das auf Seite 110 und 111 abgebildete Wohnzimmer ist zurückzudatieren. Man ersieht aus ihm die Zugehörigkeit Bauers zu jener „Wiener Schule", die, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, zu den Ihren den an dekorativen Einfällen reichen Koloman Moser zählt und Josef Hoffmann, den bedeutenden Innenarchitekten.

Bauer hat im steten Umgang mit Malern sich frischen Mut geholt, Farbe zu bekennen. Das Gefallen an ihr ist das am ehesten zu erweckende Gefühl der Allgemeinheit. Ihr kommt er entgegen, indem er an den Außenseiten der Häuser irisierende Glasplatten anbringt, mitunter innerhalb der in Mörtelschnitt ausgeführten Ornamentalformen, oder indem er auf ihn eine der primären Farben aufträgt. Der Mörtelschnitt wird gern verwendet, weil sich ihm die geometrische wie die linienflüssige Dekorationsweise gleich leicht abgewinnen läßt. Durch dieses wetterbeständige Verfahren wird auch ein Zinshaus (Abb. S. 93) gefällig ausgezeichnet; sonst spricht es nüchtern durch die gleichmäßige Anordnung der Oeffnungen seine Bestimmung aus, unter einem Dache mehrere Gemeinschaften, die dieselben Bedürfnisse haben, zu beherbergen. Ist hier die sozialisierende Tendenz unverkennbar, so treten an zwei Wohnhäusern (Abb. S. 92) die individuellen Neigungen der Eigentümer hervor. Das eine, mit der gebrochenen hohen Bedachung, folgt dem von Bauer bevorzugten Schema, das andere, bei geringerer Mannigfaltigkeit des Materials, wirkt liebenswürdiger durch die schon im Grundriß accentuierten Rundungen. Eine Synthese alles dessen bietet ein breit hingelagerter Herrensitz (Abb. S. 90 u. 91), dessen Aufteilung in bequeme Gesellschafts- und Wirtschaftsräume samt den mehreren Fremdenzimmern durch die in einer entlegenen Fabrikstadt notwendig so ausgedehnte Haushaltung erklärt wird.

Als Beispiel dafür, wie Bauer das Schlagwort „Heimatkunst" verstanden wissen will, dient das von seiner Vaterstadt Jägerndorf geplante Schützenhaus (Abb. S. 89). Ein behaglicher Bürgersinn läßt die oft zu Ehren gekommenen Wappen und die alten Gedenktafeln beibehalten, die Heiterkeit der Feste strahlt aus den bunten Fenstern. Wer durch die Straßen der nahe an der deutschen Reichsgrenze gelegenen Stadt gegangen ist, erinnert sich dann vor den Bogen des Erdgeschosses an die Laubengänge am Niederring und weiter an den Baucharakter von Häusern, die über ein volles Jahrhundert glücklich in die gern alles gleichmachende Gegenwart herübergerettet wurden.

Ein Pionier für die Moderne erhebt sich aber auch ebendort ein Wohnhaus, das, vom Keller bis unter den Giebel technisch geradezu raffiniert eingerichtet, über die Entstehungszeit nicht im Zweifel läßt, ohne die Jahreszahl 1904 zur Schau zu tragen. Auf den Abbildungen (S. 98 bis 109) begegnet man vorerst neuen Formen des Mörtelschnitts: über dem Eingangstor mit seinen schweren Bronzeflügeln wurde er zu einem originellen, zellenähnlichen Gebilde, — ich muß dabei an die maurische Stalaktitendekoration der Palermitaner capella palatina denken, — und an dem Erker ist er mit gleißendem Gold gehöht, entsprechend dem reich ausgestatteten Jungemädchenzimmer, das hier belegen ist. Durch das mit Marmor verkleidete Vorhaus eingetreten, fesselt einen vorerst die lichte Raumschönheit der Halle. Das rein Tektonische ist eins mit dem Schmuck, wenn man anders den Bewurf der Wand, der durch die richtig getroffene Rauhigkeit des Korns Licht und Schatten angenehm mischt und die Staffeln der Stiegenbrüstung so nennen darf, die den Blick unwillkürlich langsam zur Helligkeit emporgeleiten. Der leise plätschernde Brunnen an der Mauerwange links und die illusionierenden Spiegel am Treppenabsatz setzen vielleicht allzu deutlich die ohnedies schon vorhandene Stimmung in Scene. An gemütlichen Ecken fehlt es nicht: im Oberstock das im Sommer luftige Plätzchen für die Kartenspieler, darunter eine tiefe

bequeme Nische für die beschaulich Plaudernden.

An kostbarem Material ist im Salon nicht gespart. Aber das köstlichste daran ist die Farbenwirkung, in der über den weißen Lack der hölzernen Wandverkleidung, der Lambris und Wandmöbel, ein mehrfach abgestuftes Blau dominiert. Der Teppich ist in zwei blauen Tönen gehalten, deren lichterer in der glatten Färbung der Decke wiederkehrt. Sieht das Muster des Bodenbelags sich beim ersten Blick etwas unruhig an, so bedeutet diese Zeichnung doch ein angenehmes Ausklingen der runden Fensternischen. Fast ein gewagtes Kunststück muß es genannt werden, auf einen derartigen Untergrund — viereckige kleine Teppiche zu legen; ihre Zeichnung, sie wurden nur je einmal eigens angefertigt, nimmt durch irrationelle Kurven freilich jenen bewegteren Rhythmus wieder auf. In Vitrinen mit Spiegelwänden ist untergebracht, was die Hausfrau an alter Kleinkunst gesammelt hat: Porzellane, Gläser, Miniaturen u. dgl. Es ist diesen Stücken ein so vornehmer Rahmen bereitet, wie er sonst bloß Werken der hohen Kunst zuteil wird.

Im Gegensatz zu dem gleichsam in Molltönen aufgehenden „Vitrinenzimmer“ ist der Speisesaal von robusterer Art. Energische Farben beherrschen ihn und einfachere Formen. Das Grün des Leders und das Rotbraun der Wandverkleidung erscheinen noch einmal, matter, in einem patronierten Muster an der Decke. Das Prunk- und Schaustück bilden aber weder die schweren Möbel noch der vornehme alte Teppich, sondern der Kamin. Seine Verkleidung besteht durchwegs aus in den tiefen Lagen der Farbenskala irisierendem SPAUNschen Glas; es baut ihn geradezu auf, da auch Würfel und, zum ersten Male, geblasene Säulen zur Verwendung gelangten. Mit der über der Feueröffnung angebrachten Kupferfüllung, die in getriebener Arbeit zwei speerwerfende Reiter darstellt,

WOHNHAUS IN JÄGERNDORF: KÜCHE

LEOPOLD BAUER SEKRETÄR AUS DEM NEBENSTEHENDEN WOHNZIMMER

LEOPOLD BAUER

WOHNZIMMER

vereinigt sich der metallische Glanz des so neuartig angebrachten Materials zu magischer Wirkung. Wenn die Türen der drei beschriebenen Teile des Hauptgeschosses verbindend geöffnet sind, dann erst überkommt einen das volle Raumlustgefühl, das nur eine solche architektonische Komposition hervorzurufen vermag. Sind zudem sämtliche elektrische Birnen und Gasglühlampen in Tätigkeit, so fluten auch die Farben ineinander, und die Schwesterkünste tauchen alles in Festtagsstimmung — — — —

Ein artiger Zufall nur, so schien es, waltete in einer letzten Ecke auf der Frühjahrsausstellung 1901 der Wiener Sezession: er brachte in örtliche Nähe zwei polare Aeußerungen eines und desselben Ingeniums. In dem einen Rahmen hatte LEOPOLD BAUER die Risse zu einem Wohnhaus, das für einen Vorort Wiens geplant war, einen dann fruchtbar aufgegangenen Keim, in dem andern eine so kolossalisch kaum ausführbare Architekturphantasie. Erst später wurde mir in diesem Dichten und Trachten ein Zusammenhang klar. Es waren beides Kundgebungen eines Suchenden, der früh erkannt zu haben glaubte, daß unser subjektiver Schönheitsbegriff jenen Hervorbringungen zustimme, die am befriedigendsten die eben geforderte Zweckmäßigkeit verkörpern. Aus den vielen, logisch verbundenen Aphorismen über das ewig ungelöste Problem griff ich nur diesen heraus, um weiter das Bekenntnis anreihen zu können, daß gerade das Abweichen von der Zweckmäßigkeit es ist, welches es einem Phantom ermöglicht, Körper zu werden. Das muß als Gesichtspunkt festgehalten werden, damit eine Zeichnung (Abb. S. 97) verstanden werde, die keinem profanen, keinem vom Alltagsbedürfnis geforderten Zweck dient.

„Trauer" wurde sie von BAUER genannt. Es ist gleichgültig zu wissen, daß sie, hervorgerufen von dem Eindruck der Nachricht, BÖCKLIN sei gestorben, einem unvergleichlichen deutschen Maler geweiht ist. Der Einfall, eine Totenfeier aus Steinen zu bauen, verliert seine Seltsamkeit, wenn wir an alle die Meister denken, deren jeder mit den Mitteln seines Talents einem dahingegangenen Großen sein Denkmal errichtet hat. Bei Eisenach steht die von WILHELM KREIS ersonnene BISMARCK-Säule; MANZONI schrieb auf NAPOLEONS Scheiden eine von GOETHE verdeutschte Ode; TSCHAIKOWSKY widmete ein Klaviertrio dem Andenken eines großen Künstlers. Und nun das berühmteste Beispiel: BEETHOVEN setzte über seine „Dritte", nachdem er den Namen BONAPARTES gelöscht, den verallgemeinernden Titel „sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo". An das erhabene Vorbild darf um so mehr gedacht werden, als BAUER überzeugt ist, die Architektur sei als kosmische Kunst der Entwicklung der Kombination gerade so unterworfen wie die Musik. Auf ihn wirkt die Baugruppe von S. PETER wie eine Symphonie, und er träumt von einer Meistersinger-Ouvertüre in Stein. Im strengen Satz baute sich ihm wie eine symphonische Dichtung aus wenigen antiken Motiven über dem ungebändigten Chaos der Felsblöcke die Vision eines Riesengrabes auf.

Das wäre eine aufs Höchste gerichtete architektonische Kultur. Aus der Weltenferne, wo „objektive Schönheit" und „absolute Zweckmäßigkeit" dasselbe sein würden, zurückkehrend, beschritt BAUER eine Straße, die eher zu einem erreichbaren Ziele führt. An ihrem Beginn sahen wir das erwähnte Projekt eines Wohnhauses. Dafür einen Stil zu finden, der auch der Ausdruck unserer sozialisierenden Wirtschaft wäre, ist sein vermutlich ungewußtes Bemühen. Man braucht deshalb noch nicht zu befürchten, daß dann Einförmigkeit an der Tagesordnung sein werde; es ist ebenso töricht, einen Zukunftsstil wie einen Zukunftsstaat feststellen zu wollen. RICHARD WAGNERS Ausspruch, das Wesen des deutschen Geistes sei es, daß er von innen baue, kommt denen entgegen, die lediglich das aus der Konstruktion Hervorgegangene an den Fassaden anerkannt wissen wollen. HERDER hat Aehnliches gesagt, freilich nur mit Bezug auf die Werke des Mittelalters (Ideen zur Philosophie der Geschichte, XX, 5), aber es gilt für alle Zeit: „wie die Menschen denken und leben, so bauen und wohnen sie." Die wohl auch fürderhin bestehende Verschiedenheit an materiellen Gütern, an Temperamenten und Ansprüchen der Menschen vorausgesetzt, verbürgen die daraus sich ergebenden Folgerungen den Künstlern die erwünschte Mannigfaltigkeit der Aufgaben. Daß sie losgelöst von der Tradition nicht zu erfüllen sind, hat BAUER längst erkannt, erst theoretisierend auf allen Schulen und in vielen Ländern, dann zweckdienlich schaffend. Es ist, als hätte er beim Antritt seiner Lehrzeit die Verse als Reisesegen mitbekommen, die auf einer alten Stadtansicht seiner Heimat Jägerndorf zu lesen sind: „Glück dir auf deiner Reise, Wandersmann, — Sieh' jedes Werk der Kunst aufmerksam an; — Bist du mit deiner Kunst recht wohl verwant, — Bist du ein nützlichs Glied für's Vaterland."

KARL M. KUZMANY

DIE METZENDORF-HÄUSER AN DER HESSISCHEN BERGSTRASZE

Von „Heimatkunst“ tönt's und schwirrt's noch immer im Wortstreit über die moderne künstlerische Bewegung auf allen Gebieten. Und ist auch in diese selbst durch allmähliche Klärung des Einzel- und des Gesamtstrebens mehr Ruhe und sichereres Selbstbewußtsein gekommen, das genannte Schlagwort erfährt nach wie vor die willkürlichsten persönlichen Deutungen; von einer Verständigung über einen allgemein gültigen Begriffswert seines Inhaltes sind wir noch weit entfernt.

HEINRICH METZENDORF • LANDHAUS IN BENSHEIM

Das eine wird sich freilich eindringender Nachprüfung als sichere Grundlage ergeben: wer Heimatkunst pflegen und schaffen will, strebt, in seiner Arbeit irgendwie die allgemeine oder die dem einzelnen Stamme zukommende nationale Eigenart zu kennzeichnen, sei es, daß er alte, vergessene Formen deutscher Kunst wieder belebt und in neue Verbindungen bringt, sei es, daß er glaubt, das innere Wesen deutschen Sinnes und Geistes durch Neuschöpfung einer stilistischen Richtung oder auch nur eines Einzelwerkes charakteristischer darstellen zu können.

Die Kräfte, aus denen auch die bauliche Heimatkunst Prof. METZENDORFS erwachsen ist, stellen sich nach dieser Erwägung leicht dar. Aber bei einem Versuch der Würdigung seines Schaffens ergibt sich aus der Betrachtung seiner Arbeiten noch ein bedeutungsvoller Faktor: die Möglichkeit, seine Bauten in einen inneren Zusammenhang mit der ihm von Kindheit an vertrauten Landschaft zu bringen, sie gewissermaßen organisch aus deren Naturformen zu entwickeln, wie das in gleicher Art zu versuchen, den künstlerischen Architekten sonst schon nach Lage und Beschaffenheit der Baustellen meist versagt ist.

An der hessischen Bergstraße, die am westlichen Abhang des Odenwaldes hinzieht, hat er in Gemeinschaft mit seinem Bruder seit einigen Jahren eine künstlerische Reform des dort eingebürgerten schablonenhaften Villenstils durchgeführt, im Zusammenhang mit den allgemeinen modernen Fortschrittsbestrebungen, aber nach durchaus eigenen Ideen und zwar — darin freilich ganz unmodern — in aller Stille und in seltener Bescheidenheit, so daß eigentlich erst diese Zeitschrift einen größeren Kreis auf ihn hinweist.

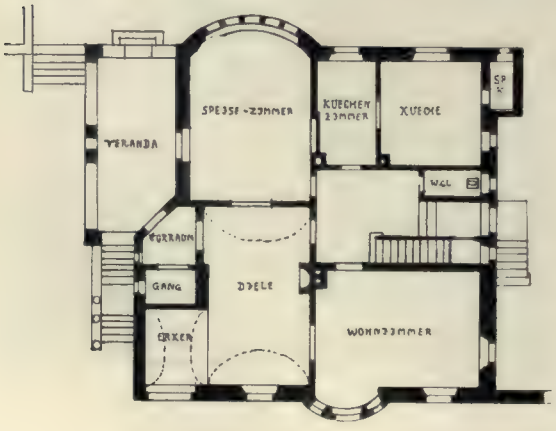
Hauptsächlich drei Villenorten der landschaftlich herrlichen Bergstraße hat METZENDORFS Tätigkeit in einzelnen Teilen ein charakteristisches Gepräge verliehen, den

HEINRICH METZENDORF • LANDHAUS IN BENSHEIM

HEINRICH METZENDORF — GARTENANSICHT DER VILLA GUNTRUM NEBST GRUNDRISZ

Landstädtchen Bensheim, Heppenheim und Auerbach. In einer Linie ziehen sie sich alle drei nebeneinander vor den grünen Hügeln und Bergen des Odenwaldes hin. Aus dem Gebirge auslaufende Täler trennen den Zug der Höhen vielfach und scheiden einzelne Ordnungen von Kuppen ab. Vor diesen stehen die Häuser. Davor dehnt sich die weite Fläche der Rheinebene bis hinüber zum Hardt mit dem ragenden Donnersberg.

Sollen in solcher Landschaft Wohnungsbauten zur Geltung kommen, von der Ebene



gesehen nicht zu winzigen Punkten zusammenschrumpfen, von den Kuppen der Hügel und Berge nicht erdrückt werden, so bedürfen sie breitausladender Dachkonstruktionen, beherrschender, den künstlerischen Gesamteindruck im wesentlichen bestimmender Giebel und einfach kraftvoller Linienführung in den Umrissen des Baues, lauter Dinge, die übrigens der Charakterisierung des Einfamilienhauses zugute kommen. METZENDORF beweist nun gerade in der Dach- und Giebelkonstruktion eine ganz prächtige Vielseitigkeit. Er gestaltet dabei seine Motive nicht willkürlich, nein, die Architektur der alten Bauernhäuser draußen im Odenwald hat sie ihm zum großen Teil geliefert, in dem Sinne, daß er überall anzuknüpfen versucht an die gute alte Tradition, wie sie sich noch in den Gebirgsdörfern erhalten hat. Gar mancher Brauch, so z. B. die trefflich dem Charakter der waldreichen Gegend entsprechende Verschindelung der Obergeschosse, ist durch ihn wieder belebt worden. Zur Verhütung der eintönigen Wirkung zu großer Dachflächen dienen verständnisvoll durchgeführte Ueberschneidungen von Firsten und Durchbrechungen durch an- und ausgebaute Giebel, auch diese im Sinne heimischer Ueberlieferung

HEINRICH METZENDORF

VILLENVIERTEL BENSHEIM AN DER BERGSTRASZE

gehalten und ausgebildet und nicht selten durch diskrete polychrome Behandlung herausgehoben.

Bestimmt die Anlehnung an altheimische Bausitte die dennoch künstlerisch frei waltende Tätigkeit des Baumeisters, so ist auch die Ausführung selbst durchaus auf Berücksichtigung des Heimatlichen gegründet. Das prächtige Hausteinmaterial, das der Odenwald in zahllosen Brüchen liefert, kommt dabei in wuchtiger Betonung seines Wertes für rustikale Wirkung zur Geltung. Durch seine Verwendung lehrt METZENDORF aber die Handwerker der Gegend den trefflichen Stein wieder schätzen und richtig benutzen. Ueberhaupt ist seine erzieherische Einwirkung auf das Kleingewerbe von größter Bedeutung. Der Maurer und der Zimmermann, der Weißbinder, der Schreiner und der Schlosser werden gezwungen, nach seinen Vorlagen zu arbeiten. Er verzichtet, wo es nur angängig ist, auf die Beihilfe großer auswärtiger Werkstätten, und hat es auch anfangs schwer gehalten, gegen festgewurzelte Begriffe und Gewohnheiten bei den ländlichen Handwerkern anzukämpfen, der Erfolg ist schließlich doch nicht ausgeblieben.

Daß eine so reiche Begabung, die dem Aeußeren des Hauses bis in alle Einzelheiten die Form nach eigenem Willen und Entwurf gibt, sich auch in der Ausgestaltung des Innern zu betätigen strebt, ist selbstverständlich. Die mitgeteilten Grundrisse berücksichtigen den Charakter des behaglichen Familienheims, und sie betonen ihn, ohne nach auffallenden Sonderlichkeiten zu haschen. In der Ausschmückung dieses Innern erweist METZENDORF nun aber einen in jeder Hinsicht gereiften und sicheren Geschmack. Da bestätigt sich bei Einblick in die abgebildeten Interieurs ein vorher ausgesprochenes Wort: Festhalten an den allgemeinen modernen Grundsätzen der Raumnützung und -schmückung und doch Hervortreten einer ganz persönlich gearteten dekorativen Kunst. Diese schließt sich in ihrer unaufdringlichen, gediegenen, kraftvollen Art der Außenform der Häuser an. Sie sorgt für Betonung des Wohnlich-Behaglichen und kehrt dies in der mit besonderer Liebe behandelten Farbenzusammenstimmung der Wandverkleidung und -Bemalung mit den Möbeln genau so hervor wie in der Ausarbeitung jedes für den praktischen Gebrauch und für die schmückende Bedeutung berechneten Einzelstückes.

HEINRICH METZENDORF HAUS ROHDE IN DARMSTADT

Man blickt bei der Ueberschau über METZENDORFS Schaffen in die Arbeit einer Eigennatur, der die emsige Tätigkeit ohne viel Rücksicht auf das Urteil des lieben Publikums die eigentliche Befriedigung verleiht. Was seinem Wirken die besondere Bedeutung gibt, ist die Tatsache, daß es nicht der Großstadt gilt, sondern in ihrem Gesamtcharakter durchaus ländlich gearteten kleinen Städtchen, die sich wohl infolge ihrer bevorzugten landschaftlichen Lage

HEINRICH METZENDORF — LANDHAUS HÖHLING IN BENSHEIM

schon zum stolzen Besitz von Villenkolonien emporgeschwungen haben, aber doch gar nichts gemein haben mit den aristokratisch aufgeputzten Vororten unserer Großstädte. Die starke Anregung, die erzieherische Tätigkeit einer Persönlichkeit wie Prof. METZENDORF läßt sich an der Bergstraße auf den verschiedensten Gebieten in erfreulichen Resultaten wahrnehmen. Darin liegt ihre ungemein große Bedeutung für die ganze Gegend. Diese hat eine Heimatkunst, die bodenständig ist, die bewahrt bleibt vor den Nachäffungen irgend eines modischen Stadtvillenstils wie er hierher nicht paßt, und der in ihrer schlichten Sachlichkeit und einfachen Würde echt deutscher Grundcharakter eignet.

H. WERNER

HEINRICH METZENDORF — VILLA NEFF IN BENSHEIM

EIN NEUES GRABMAL VON HERMANN OBRIST

Trostlos müßte ein auf einem unserer Friedhöfe abgegebenes Urteil über unsere Kultur und Kunst lauten, wenn nicht da und dort ein Grabmal errichtet würde, das nicht nur Steinmetzarbeit zeigt, sondern auch von künstlerischen Ueberlegungen Zeugnis gibt. — Aber wenn auch die wenigen Ausnahmen das Erwachen künstlerischen Geistes nur ankünden, also Hoffnung geben auf eine kulturell höherstehende Epoche als die noch kaum vergangene, der weiter Zurückschauende muß klagen über so kunstlose Zeit. — So verschieden immer die Kultformen waren, denen sich die Völker unterwarfen, — die Reihe der Völker bleibt groß, deren Kunst, deren ganze Kunst recht eigentlich, ja fast ausschließlich, in den Grabdenkmälern Ausdruck und Höchstes geleistet hat. — Die Grabdenkmäler primitiver aber kraftvoller Völker und die der entwickeltsten Kulturen sind in einem gleich· sie wollen trotzen und Begriff geben von weit die Zeiten überragendem Ruhm. Dieser Begriff eint die Hünengräber der nordischen Völker, die Mastaben und die Felsengräber der Aegypter, die römischen Mausoleen, die griechischen einfachen Grabsteine und die, alle früheren Bauten überragenden Pyramiden der Könige. Solche Erinnerungen und Vergleiche mit wirklich monumentalen Gestaltungen der älteren

HEINRICH METZENDORF — DIELE UND WOHNZIMMER

Kunst und dem kleinlichen Ausdruck unserer unglücklichen, unruhigen Wahl aller — nicht eigentlich zu Grabmälern geeigneten — Vorbilder werden aufs nachhaltigste wachgerufen durch HERMANN OBRISTS Erbbegräbnis.

Wenn auch die beste Abbildung von diesem Monumente, zumal es noch nicht an dem Orte seiner Bestimmung errichtet ist, längst nicht alle Empfindungen, die das Original in uns auslöst, wecken kann, so wird doch die Betrachtung schon der Silhouette den großen künstlerischen Gehalt des OBRISTschen Werkes fühlen lassen können, wenn Zweck, Ort und die wichtigsten Momente der künstlerischen Entstehungsgeschichte des Kunstwerks in Erwägung gezogen werden. —

Die Form des Denkmals überrascht zunächst; die uns geläufigen Vorstellungen eines „schönen" Grabdenkmals versagen vollkommen. War es OBRIST nun etwa darum zu tun, durchaus nur etwas, was noch nicht dagewesen, hinzustellen? Wer OBRISTS heilig ernste und wahrhaftige Schaffensweise nur einigermaßen kennt, wird überzeugt sein, daß nicht die Absicht, etwas Originelles zu schaffen, vorhanden war, sondern daß der in Empfindung und Erwägung immer Schritt für Schritt vorwärtsschreitende Künstler aus innerer Gesetzmäßigkeit heraus diese Form für dieses Monument gefunden hat.

Es ist ein Grabdenkmal für einen Einzelnen, das aber gleichzeitig die Gräber der nach ihm sterbenden Seinigen schützend umschließen soll. Es ist also ein Doppeltes: Grab und Grabesumfriedung.

So wurde dem Künstler die Form schon durch dies Zweifache gegeben, doch noch mehr wirkte bestimmend auf die Gestaltung: Terrain und Klima.

Die Grabmalsanlage wird auf abschüssigem Terrain in kahler, rauher Mittelgebirgslandschaft errichtet, also in einer Landschaft, die mehr Tage voll Wind und Wetter, Schnee und Regen als Sonnenschein kennt. So wird nun an der Wetterseite des Denkmals der Wind sich brechen können, und die das Grab besuchen, finden in den tiefen Nischen neben der Grabeskammer willkommenen Schutz. Wie schön wird also das Friedliche, Schützende betont. Sollte diese Betonung übertrieben sein? — Das Grab dient der Bewahrung und der Erinnerung eines Mannes, der für die ganze Gemeinde der immer sorgende Schutzherr gewesen. Darin liegt die Monumentalität der Allegorie auf Persönlichkeit und Zweck, die der Künstler schon in so manch anderem Werke gefunden.

Der Mann aber, dem das Grab, und dessen Angehörigen es dient, war stolz, aus sich selbst heraus groß geworden zu sein. Kein hochragendes Denkmal, fürstlichen gleich, wäre ihm entsprechend. So erscheint mir mit Recht in dem Grabmal ein Stolz, der mit dem des Autochthonen nahe verwandt, kraftvollen Ausdruck gefunden zu haben, und wie ein Fels, der aus dem Land sich erhoben, wird es weithin in trostloser Gegend eine Stätte des Schutzes, des Friedens und der Sammlung bezeichnen.

Aber nicht einer Generation nur wird es ein Grabmal bedeuten, schlicht und massig wie ein Hünengrab, doch von vertieftester künstlerischer Gestaltung, kann es trotzen den Stürmen der Jahrhunderte, ohne daß es ganz den Reiz der schlichten aber bedeutungsvollen plastischen Formen verlieren kann.

Wie OBRIST schon längst für die ewig verschlossene Aschenurne einen Typus erfunden, so hat er mit diesem Werke, das in seiner Abbildung ruhig Viele noch eine Weile verblüffen mag, eine künstlerische Grabesform für eine bestimmte Persönlichkeit, für nordische Landschaft gefunden.

Mit diesen Worten konnte nur auf einen Teil des künstlerischen Wertes des neuen OBRISTschen Werkes hingewiesen werden. Möchten jedoch diese wenigen Worte schon zum Nachdenken anregen über die große, erhebende, innere Verwandtschaft dieses OBRISTschen Grabes mit jenen monumentalen Grabstätten, die kultur- und kunstreiche Völker vor Jahrtausenden errichtet. Bei diesem Vergleiche wird der Reichtum des OBRISTschen Gestaltungsvermögens den noch mehr überraschen, der von der Einfachheit des Denkmals zunächst verblüfft war.

DR. E. W. BREDT

HERMANN OBRIST — ERBBEGRÄBNIS

AUSFÜHRUNG DER STEINARBEITEN VON A. AUFLEGER UND JOS. STEINER, DER METALLARBEITEN VON J. WINHART & CO., MÜNCHEN

PAUL NEUENBORN • WANDFRIES (ORIGINAL-LITHOGRAPHIE)

DAS ENGLISCHE HAUS

„Das Problem des Hausbaues der Gegenwart ist das Haus für den Mittelstand. Dieser ist im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer ungeahnten Bedeutung durchgedrungen; er lagert jetzt an der Oberfläche der wirtschaftlichen Schichtung. Er verlangt mit Ungestüm nach seiner Kunst. Ob heute noch ein oder zwei Dutzend großer Landsitze oder Fürstenschlösser mehr oder weniger gebaut werden, die ja in früheren Jahrhunderten fast allein das Bild des Hausbaues bestimmten, ist angesichts dieser wichtigeren Frage belanglos. Es kommt darauf an, das kleine Haus befriedigend zu lösen.“ Um diese Frage gruppiert sich der ganze umfangreiche Stoff eines Werkes, von dem seit kurzem der erste Band vorliegt, und das berufen erscheint, nicht bloß den mächtigen Entwicklungsgang der englischen bürgerlichen Baukunst in allen Teilen gründlich zu beleuchten, sondern auch in Deutschland befruchtend zu wirken und damit manches aus dem Wege zu schaffen, was die deutsche Hausbaukunst noch nicht allgemein zu wünschenswerten Resultaten zu führen imstande war.*) Van de Velde erzählt in seinem Buche „Die Renaissance im Kunstgewerbe“ von dem mächtigen Eindruck, den englische Arbeiten der Wohnungskunst machten, als sie zum ersten Male auf dem Kontinent, und zwar in Lüttich 1891 gesehen wurden. „Die Grundstoffe“, sagt er, „waren dort bis zu einem solchen Grade erneuert, daß man mit den von dort mitgebrachten Gegenständen und Bestandteilen: Möbeln, Teppichen, Tapeten, Bildern, Büchern sich eine glückliche helle und harmonische Wohnung schaffen konnte.“ In England waren diese Dinge längst nichts Neues mehr, hatte doch dort schon seit mehreren Dezennien eine neuzeitliche Bewegung eingesetzt, die dem Tiefstand der englischen Kunst mit aller Energie zu Leibe rückte. Es war mit diesen Dingen gegangen wie mit den Werken der Präraphaeliten: Man kannte sie auf dem Kontinent ganz einfach nicht, schrieb doch der Kritikus des „Figaro“ anläßlich einer Burne Jones-Ausstellung in Paris (7. Mai 1893): „Un grand étonnement m'est venu avec un peu de honte devant cette manifestation prodigieuse de l'art à la constatation fantastique que ce maître est inconnu en France.“ — Die Einwirkungen dieser neuen Erscheinungen ließen nicht lange auf sich warten; eine starke Bewegung hub auch diesseits des Kanales an, zuletzt in Deutschland, und bald machte man neues Kunstgewerbe überall, freilich von oft recht zweifelhaftem Werte. Der Unterschied England gegenüber war nur der, daß man dort nicht bloß neuartige Gegenstände und Bestandteile schuf, sondern daß diese auch die richtige Hülle, ein auf modernen Prinzipien fußendes Haus hatten. Das ist der springende Punkt. Wohl hatte auch in England die Bewegung auf den Gebieten des Kunstgewerbes begonnen, schon in den fünfziger Jahren, indes war Bexley Heath, das Haus von Morris bereits 1859 als ein

*) HERMANN MUTHESIUS. Das englische Haus. Drei Bände mit je 200 bis 300 Abbildungen. Berlin 1904, Ernst Wasmuth. Preis pro Band 25 M., geb. 30 M.

VERLAG DER WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG, KARL BERTSCH, MÜNCHEN

förmlicher Markstein in der Umkehr der englischen Bauweise entstanden, und weiteres erwuchs unter dem Einflusse von hochbedeutenden Architektur-Künstlern wie Philip Webb, Norman Shaw und Eden Nestfield in kurzer Zeit, so daß von einem eigentlich englischen Hause im modernen Sinn gesprochen werden kann, lang ehe jene erste, Aufsehen machende Ausstellung in Lüttich den erstaunten Kontinent-Größen die Augen darüber öffnete, daß England eine durchaus national geartete Kunst besitze, die allmählich alle Fesseln akademisch-konventioneller Anschauung abgestreift und ihre durchaus eigenartige Sprache gefunden hatte. Der Werdeprozeß dieser Tatsache und ihre immer weiter schreitende Ausbildung — das ist der Inhalt des Werkes von Muthesius. Wohl hatte schon R. Dohme im Jahre 1888 das englische Haus einer eingehenderen Würdigung unterzogen, indes fehlen dem geistreichen Buche doch jene breiten Unterlagen, die sich Muthesius durch jahrelangen Aufenthalt in England und durch seine intimen Verbindungen mit der englischen Künstlerwelt geschaffen hat. — Das Vorwort des vorliegenden ersten Bandes gibt knapp und klar die Gliederung des Stoffes, der nach seiner historischen Entwicklung im ersten, nach den sozialen Bedingungen im zweiten und nach den künstlerischen mit spezieller Berücksichtigung des Innenraumes im dritten Bande geordnet ist. — Nicht alles freilich, was jenseits des Kanales entsteht, kann Anspruch erheben darauf, als ein Werk der Bau-„Kunst“ gelten zu dürfen, denn auch dort gibt es noch minderwertige Leistungen genug, indes ist die Menge des Guten, ja Vortrefflichen so groß, daß die unzulänglichen Arbeiten daneben nicht zu bestehen vermögen und tagtäglich mehr in den Hintergrund gedrängt werden, dank einer Erziehung allerdings, welche die Wichtigkeit künstlerischer Betätigung im Leben weit höher einschätzt, als dies z. B. in Deutschland der Fall ist. Die Tatsache läßt sich durch keinerlei Argumente aus der Welt schaffen, daß in England die ganze Wohnungsfrage auf einem kulturell weit höher entwickelten Punkte steht, als es in den übrigen Ländern Europas der Fall ist, nicht nur hinsichtlich der ihr innewohnenden künstlerischen Werte, sondern auch in Bezug auf die wesentlichste Erscheinung der Neuzeit: Die Hygiene. Das dokumentiert sich am besten beim Arbeiterhause. Muthesius erschließt nun dieses Gebiet nicht nur als Fachmann, er weiß vielmehr seine Stoffe auch in jenes sprachliche Gewand zu kleiden, das der Sache ebenbürtig ist. Es ist ein wahres Vergnügen, seinen geistreichen Auseinandersetzungen zu folgen. Sie sind frei von jeder überflüssigen ästhetisierenden Behandlung. Die sachliche Erkenntnis steht obenan und findet ihre treffliche Erläuterung durch reichliches und gutes Illustrationsmaterial, Grundrisse sowohl als Ansichten. Nach einer zusammenfassenden Einleitung über die Bevorzugung des Landlebens, die Liebe zum Heim, das englische Selbständigkeitsgefühl, das seinen starken Ausdruck im Alleinwohnen findet und dadurch die Vorbedingungen zu einer wahren künstlerischen Kultur in sich schließt, kommt der Verfasser auf die geschichtliche Behandlung seines Themas, das dank einer nach außen abgeschlossenen Zivilisationsentwicklung „unbeeinflußt von störenden fremden Eindrücken“ auf dem Boden nationaler Eigenart zu der hohen Bedeutung gelangt ist, die es im Kulturleben der Völker zu beanspruchen hat. Er behandelt die einschlägigen Erscheinungen

KAMIN AUS ELFENBEINFARBIG GLASIERTEN TONKACHELN MIT SITZPLÄTZEN, LINKS HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG ENTWORFEN VON HERMANN BILLING ■ AUSGEFÜHRT VON FRIEDRICH GEISENDORFER, KARLSRUHE (GES. GESCH.)

des Mittelalters, den Einfluß, den Italien hauptsächlich durch Inigo Jones bekam u. s. w. bis zu dem Zeitpunkte, da Morris seine reformierende Tätigkeit begann, die alsbald auch auf das Gebiet der Architektur hinübergriff und in den drei schon einmal genannten Architekten Philip Webb, Norman Shaw und Eden Nestfield die Begründer einer neuen Anschauung erstehen ließ, die trotz einer vorübergehenden Rückkehr zu den „Stilen" sich doch siegreich emporgerungen hat durch die Erkenntnis des Wertes volkstümlicher Baumotive. Eine junge Generation von Architekten: Lethaby, E. Newton, C. Horsley, F. A. Voysey, Walter Cave, Henry Wilson, Leonard Stokes u. s. w. tritt auf den Plan und bringt die ganze Angelegenheit in feste Formen, die wie gesagt einen Abschuppungsprozeß durchmacht und das bodenständige Element in den Vordergrund stellt. Muthesius schließt diesen ersten Band mit einer Behandlung der allerletzten Arbeiten der englischen Wohnhausbaukunst. Als Schlußkapitel gibt er die Entwicklung des neuzeitlichen Gartens, dessen Gestaltung mehr und mehr sich architektonischen Linien anschließt und der früher beliebten landschaftsgärtnerischen Art entwächst. Die ganze Arbeit ist eine Erscheinung von allerhöchster Bedeutung, nicht allein des in vollendeter Form behandelten Stoffes willen, sondern vor allem auch der Anregungen wegen, die sie bietet. Was aus der Architektur werden kann, wenn die sicheren heimischen Traditionen durchbrochen, durch Zuhilfenahme fremder Elemente ein falsches Fahrwasser geschaffen wird, das lehrt der heutige Tiefstand der Baukunst in erschreckender Weise. Wie die Wege beschaffen sind, die zur Selbständigkeit und zum künstlerischen Ausdrucke unverfälschter Art führen, zeigt Muthesius aufs schlagendste am englischen Hause. Man hat es in Deutschland nicht nötig, „ultra montes" zu gehen, ebensowenig auch sich an englische Vorbilder anzulehnen oder sie zu kopieren. Der eigene Boden ist strotzend reich an gesunden Anregungen. Freilich — beachtet wollen sie sein. Das tun, heißt mit den bisherigen Anschauungen über die Erziehung der Bauenden gründlich brechen.

H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS

DIE WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904 (FORTSETZUNG)

DER ÖSTERREICHISCHE PAVILLON

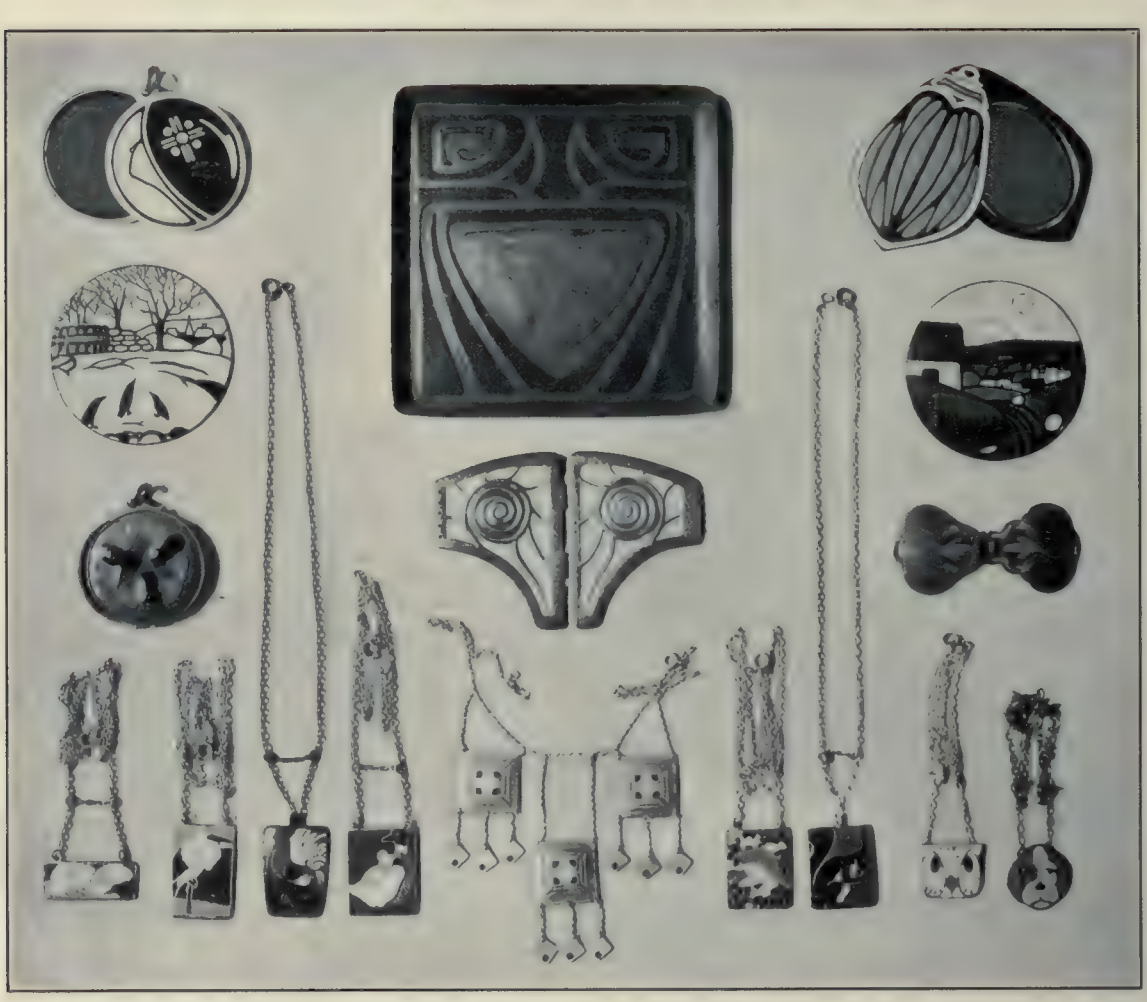
Von Max Creutz

In der Wiener Kunst wird das germanische Element durch eine Beimischung des romanischen in eigenartiger Weise variiert nach der Seite gesteigerter Lebensfreude und Leichtblütigkeit, nicht selten auch nach dem Oberflächlichen und Aeußerlichen hin. Was in der modernen italienischen Kunst sich ins Unleidliche verliert, in der Salonkunst der Franzosen häufig einen süßlichen Charakter annimmt, scheint hier nach allen von Wien her bekannten künstlerischen Aeußerungen, als gesunderes Element einer gewissen volkstümlichen Eigenart, mehr und mehr Anspruch auf Beachtung zu verdienen.

Besonders in der schon besprochenen Fassade des österreichischen Pavillons klingt diese spezifisch Wienerische Note an. Im Innern ist dieser Eindruck durch allerlei Kollektiv-Ausstellungen der k. k. Regierung, durch eine Ausstellung der Prager Kunstgewerbeschule, durch die Räume der polnischen und böhmischen Künstler und charakteristische nationale Züge dieser Gruppen nicht in voller Klarheit zu gewinnen. Nur der Raum des Künstlerbundes „Hagen“ hat einen originellen und eigenartigen Reiz.

Die konstruktive Ausgestaltung, eine Schöpfung Josef Urbans, ist hier von beruhigender Stabilität. Holzsockel und Pilaster aus schwarzem feinprofilierten Erlenholz orientieren an den Türen und in den Ecken über die räumliche Weite der grauen, mit rotbraunen ovalen Ornamenten verzierten Wandbespannung. Die dunklen Hölzer werden durch Intarsien von grauem Ahorn und durch Bronzereliefs von diskreter Vornehmheit belebt.

JOSEF HOFFMANN — AUSSTELLUNGSRAUM DER KUNSTGEWERBESCHULE IN WIEN



SCHMUCK- UND EDELMETALL-ARBEITEN VON SCHÜLERN DER WIENER KUNSTGEWERBESCHULE

Mit seltener Feinheit der Auswahl und glücklicher Verteilung an den einzelnen Wänden ist in diesem Raume eine erlesene Kollektion von Gemälden untergebracht, deren künstlerische Mängel im einzelnen durch die ausgeglichene einheitliche Gesamtwirkung der ganzen Gruppe völlig gehoben werden.

Eine ähnliche Einheit der Wirkung wird nur noch von dem kleinen Kabinett der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie erreicht. Die glückliche Organisation dieser Schule findet in dem von Josef Hoffmann in Weiß und Schwarz gestimmten einfachen Raume einen vielversprechenden Ausdruck. (Abb. S. 125.) Ueber der Holzverkleidung der Wände sind als interessantes Ergebnis einer neuen Technik mit Bändern gewirkte Gobelins angebracht, die in dekorativ malerischer, dem Neo-Impressionismus verwandter Wirkung auf der Netzhaut des Auges durch Vereinigung zweier Tonwerte einen dritten erzeugen und so einen lebendig vibrierenden Eindruck erreichen. Die Wandschränke enthalten Werke der Kleinkunst, Plastiken in Holz und Elfenbein, Buchein bände, Email, Stickereien, Spitzen und Schmuck.

Bei dieser Gruppe und besonders in den ausliegenden farbigen Holzschnitten und typographischen Werken ist in dekorativer Beziehung das Arbeiten mit starken Kontrasten oder Silhouetten und die dadurch bedingte Betonung des Wesentlichen in seiner Beziehung zur räumlichen Weite des Hintergrundes für die junge Wiener Kunst ein charakteristisches Merkmal.

Bei der Ausstellung der Prager Kunstgewerbeschule ist die neue Anschauung noch nicht in ähnlicher Stärke lebendig. Der von Professor Jan Kotera entworfene, als Halle eines Landhauses in Eichenholz mit Palisandereinlagen ausgeführte Raum zeigt noch

KERAMISCHE ARBEITEN, SPITZEN UND STICKEREIEN • SCHÜLERARBEITEN DER WIENER KUNSTGEWERBESCHULE
WELTAUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904

allenthalben, besonders in der buntfarbigen Behandlung einer Mädchenbüste und einiger dekorativen Landschaften, starke akademische Tradition; allerdings scheint hier mehr noch ein starkes nationales Element dieser seiner Eigenart zu entsprechen (Abb. siehe Juliheft 1904 S. 396 bis 404). In formaler Beziehung fällt als nationale Eigentümlichkeit eine starke Vorliebe für Spiralmotive auf, die ursprünglich aus der Metallkunst stammend, hier für Stickerei verwandt wurden. Auch in dem Raume der böhmischen Künstler — gleichfalls nach dem Entwurfe Professor KOTERAS — ist die Spirale vielfach verwendet.

In diesem Raume sind Türumrahmung, Wandsockel und Bänke aus Ebenholz mit Einlagen aus weißem Ahorn gearbeitet. Die Wandbespannung in Mausgrau wirkt für diese schwere Belastung zu leicht, und so weicht die obere Raumsphäre dem konstruktiven Rahmen vollständig aus.

In dem anstoßenden Raume der polnischen Künstler sind die einzelnen Bilder von wenig erfreulichem Eindruck. In den vier Ecken dieses Saales hat MEHOFFER große bunte Entwürfe zu Kirchenfenstern ausgestellt. Auch hier scheint der künstlerische Charakter der Arbeiten wieder eine nationale Eigentümlichkeit zu sein.

In einem großen Raume nach Entwurf Professor R. HAMMELS haben 46 österreichische Fachschulen aus allen Teilen des Reiches eine Fülle kunstgewerblicher Arbeiten ausgestellt. Wandbekleidung, Schränke, Tische, der Vorbau eines großen Kamins mit reichen Schnitzereien aus graugrün gebeiztem Eichenholze und die gesamte Dekorierung, die Kacheln und Tapeten sind von Schülern ausgeführt. In den einzelnen Schränken sieht man andere Arbeiten aus dem Gebiete der Keramik, Goldschmiedekunst, Glaswaren, Spitzen und Stickereien.

Außer diesem Raume sind noch drei von dem Wiener Hoflieferanten SANDOR JARAY in kostbarstem Material eingerichtete Empfangszimmer zu erwähnen. Besonders im Lesezimmer LEOPOLD BAUERS herrscht ein orientalisch anmutender Luxus in exotischen Hölzern, irisierendem Glas, Marmor, kostbaren Stoffen und Teppichen, ein faszinierender Eindruck.

SCHÜLERARBEITEN DER WIENER KUNSTGEWERBESCHULE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

BERNHARD PANKOK

von KONRAD LANGE.

Motto: Man kann keinen Pfannkuchen backen, ohne die Eier zu zerschlagen.

Vor einigen Wochen wurde mir ein Separatabzug dreier Artikel aus der Straßburger Post zugeschickt, in denen ein Jurist, ein Architekt und ein Laie kräftig für die Zerstörung der Ruine des Heidelberger Schlosses und einen an ihrer Stelle zu errichtenden Neubau eintreten. Denn um nichts anderes handelt es sich bei der Heidelberger Schloßbaufrage, da ja die sogenannte Restauration des Otto Heinrichs-Baues nur darin bestehen könnte, daß die alten Bausteine und Skulpturen fast alle durch neue ersetzt würden. Aus diesen Artikeln war mir besonders eine Stelle interessant, wo der „Laie" die Bewegung für die Erhaltung der Ruine als die romantische, ruinenschwärmerische Anwandlung einer „willensarmen greisenhaften Kultur", die moderne Rekonstruktion des Friedrichsbaus dagegen als eine „wahrhaft schöpferische Tat", als „das Werk einer jugendstarken, tatenlustigen, vorwärtsdrängenden Generation" bezeichnet. Ich griff mich verwundert an den Kopf und fragte mich, ob ich denn richtig gelesen hätte. Die archäologische Rekonstruktion eines Renaissancepalastes, die doch bestenfalls richtig und technisch einwandfrei sein kann, eine künstlerische Tat, das Werk einer jugendstarken, tatenlustigen, vorwärtsdrängenden Generation? Das kann doch unmöglich die Meinung des Verfassers sein! Oder sollte sich das allgemeine Urteil unserer Gebildeten durch die jahrzehntelange Periode der archäologischen Rekapitulation längst vergangener Stilarten so völlig verbildet haben, daß sie produktive Schöpferkraft und unproduktives Wiederkäuen des von den Vorfahren Geschaffenen geradezu verwechselten? Fast könnte es so scheinen. Denn dieselben Leute, die unsere mittelalterlichen Dome restaurieren, mit dem Aufwand von Millionen Türme ausbauen, die jahrhundertelang unausgebaut das Stadtbild bestimmt haben, und für deren Ausbau nicht der geringste praktische Grund vorliegt, dieselben Leute, die unsere Münster durch „Freilegen" verschönern zu können glauben, die unsere alten Stadtbrunnen vernichten und gegen moderne Kopien auswechseln, dieselben Leute widersetzen sich mit der obstinaten Zähigkeit aller Rückschrittler der Entwicklung einer neuen aus dem modernen Bedürfnis herausgewachsenen Architektur, einer neuen den Geist der modernen Zeit wiederspiegelnden dekorativen Kunst.

Demgegenüber gibt es meines Erachtens nur eine berechtigte Stellungnahme: Das Gefühl der Pietät. Pietät gegen das historisch Gewordene, das so lange wie irgend möglich so erhalten werden soll, wie es geworden ist, aber auch der Pietät gegen die schöpferischen Kräfte der Nation, die über das Alte hinaus nach vorwärts drängen. Wenn man bedenkt, wieviele Millionen in den letzten Jahrzehnten bei

K. Lange,
Bernhard
Pankok.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Fratzen an der Vertäfelung des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis.

Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

uns in Deutschland für die künstlerisch unproduktive, rein technische Arbeit der Ergänzung und des Ausbaues mittelalterlicher Kirchen ausgegeben worden sind, wenn man sich erinnert, daß in Stuttgart sogar der Plan bestanden hat, das alte Lusthaus an der alten Stelle für einige Millionen neu wiederaufzubauen, dann muß man sich wirklich sagen: Was könnte mit diesen Mitteln alles für die moderne Kunst getan werden! Wieviele wirklich künstlerische Neubauten in modernem Stil, wieviele Ausstattungen öffentlicher Gebäude mit modernen Möbeln, modernen Glasgemälden, Dekorationsmalereien usw. hätten bei jungen schaffenskräftigen Künstlern bestellt werden können! Alle diese Summen sind der modernen schöpferischen Kunst verloren gegangen oder sollten ihr verloren gehen. Warum? Weil die maßgebenden Kreise, die eigentlich Kunstverständigen, mit verbundenen Augen an den gesunden und zukunftsreichen Keimen der modernen Kunst vorübergehen, die nun einmal gepflegt und gefördert sein wollen, wenn sie nicht zugrunde gehen, in ihrem Entstehen geknickt werden sollen. Denn es muß leider auch hier wieder betont werden, daß die einflußreichsten Leute, das heißt diejenigen, die die Hand auf dem Beutel haben, die die Gelder der Steuerzahler verwalten, der modernen Bewegung fast durchweg feindlich gegenüberstehen. Auf diesen Punkt muß einmal öffentlich der Finger gelegt werden, damit die vielen Tausende, die mit der modernen Bewegung sympathisieren, wissen, woher es kommt, daß diese nicht vorwärts schreitet, daß unsere staatliche Architektur sich zum Teil noch immer in den Kreisen eines öden Formalismus bewegt, daß die eigentlich schöpferischen Kräfte unter unseren jungen Künstlern an die großen monumentalen Aufgaben überhaupt nicht herangelassen werden.

In diesen Kreisen ist es beliebt, die neue Richtung als eine „Mode", und zwar als eine barocke, geschmacklose Mode zu bezeichnen. Nun, eine Bewegung, die in Deutschland seit nahezu einem Jahrzehnt, in England seit mehreren Jahrzehnten besteht, immer noch als Mode zu bezeichnen, ist zum mindesten originell. Moden pflegen eine solche Dauer sonst nicht zu haben. Dekorative Künstler wie Morris, Crane, van de Velde, Obrist, Eckmann, Pankok, Behrens, Riemerschmid, Paul usw. sind oder waren zwar Künstler von verschieden starker und verschiedenartiger Begabung. Aber Modefexe, greisenhafte Dekadents, deren barocke Einfälle nächstens von der Bildfläche verschwinden werden, sind sie wahrlich nicht. Dazu dauert ihre Arbeit denn doch zu lange und hat in zu weiten Kreisen Wurzel geschlagen. Und auch abgesehen davon, ihr Streben nach neuen Formen ist nicht nur innerlich berechtigt, sondern sogar historisch notwendig. Was ist es denn, was man dagegen einwendet?

In erster Linie behauptet man, daß es unmöglich sei, einen neuen Stil zu erfinden. Das habe schon der König Maximilian II. von Bayern seinen Künstlern aufgetragen,

K. Lange, Bernhard Pankok.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Fratzen an der Vertäfelung des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis.

Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schottle.

aber es sei nichts dabei herausgekommen. Ein neuer Stil könne überhaupt nicht von einigen begabten Künstlern „gemacht" werden, sondern nur aus einem älteren Stil, auf dem Wege langsamer und schrittweiser Weiterbildung „herauswachsen". Als ob ein neuer Stil jemals von selbst „gewachsen" wäre, als ob die Kunst überhaupt von der Gesamtheit, vom Volke gemacht würde, während es doch immer einzelne führende Geister sind, die die neuen Formen zuerst gebildet, durch ihren persönlichen Kunstwillen das Neue eingeführt und durchgesetzt haben, auch wenn wir ihre Namen zufällig nicht kennen!

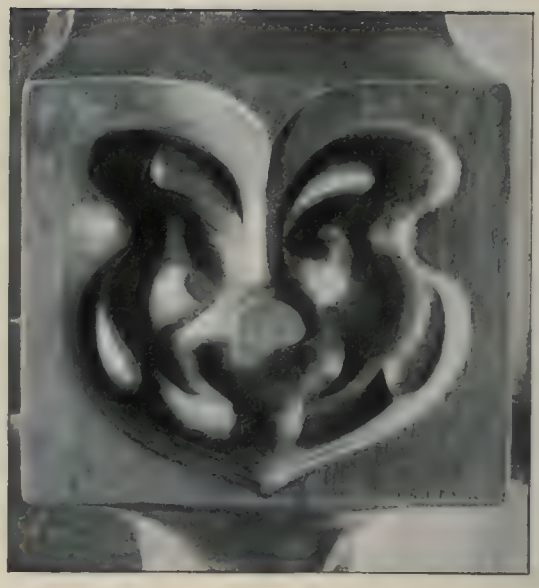
Gewiß ist die Stilentwicklung im Altertum und im Mittelalter eine langsame und allmähliche gewesen, entsprechend der Langsamkeit des damaligen Verkehrs und der Schwerfälligkeit aller Kulturbedingungen. Und dennoch unterscheidet sich der dorische Stil in fundamentaler Weise vom ägyptischen, der gotische in fundamentaler Weise vom romanischen. Diese Formen waren tatsächlich, als sie zuerst auftraten, Neuschöpfungen, das Resultat einer ganz persönlichen künstlerischen Arbeit, Modesache, wenn man will. Sie haben sich aber siegreich durchgesetzt. Und wenn die modernen Formen sich rascher und plötzlicher entwickeln, so liegt das an den Eigentümlichkeiten unserer modernen Kultur. Es ist doch ein Widersinn, von der modernen Kunst, die unter ganz anderen Bedingungen arbeitet, die durch die leichten Verkehrsverhältnisse, durch die Photographie und die photomechanischen Vervielfältigungsarten, durch die Ausstellungen, durch Zeitschriften usw. die neuen Ideen zugetragen erhält, es ist ein Widersinn, von ihr dieselbe Langsamkeit der Entwicklung zu verlangen, die wir bei der alten Kunst finden, und moderne Bewegungen deshalb mit Mißtrauen zu betrachten, weil sie scheinbar unvermittelt und ohne die vorschriftsmäßige langsame Vorbereitung zutage treten.

Und ist denn die dekorative Entwicklung der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts wirklich ganz unerwartet gekommen? Hat sie wirklich mit dem Alten so völlig gebrochen, wie man vielfach behauptet? Man lese nur, was Morris und van de Velde von der mittelalterlichen Kunst, speziell von der Gotik sagen, man suche nur die mittelalterlichen Elemente in der Kunst Obrists, Riemerschmids und anderer, die antiken Elemente in der Kunst Olbrichs auf, und man wird finden, daß der Bruch mit der Vergangenheit nicht überall so stark ist, wie es den Anschein hat, und wie die Künstler selbst vielleicht zum Teil glauben.

Und ist dieser ganzen neuen Bewegung nicht eine generationenlange Arbeit historischer retrospektiver Art vorausgegangen? Was sollte denn in aller Welt die dekorative Kunst anfangen, nachdem sie seit dem Beginn des Jahrhunderts der Reihe nach den hellenischen und romanischen und gotischen und Renaissancestil, das Barock,

. Lange,
ernhard
ankok.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Fratzen an der Vertäfelung des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis.



Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

Rokoko, Empire und schließlich sogar den japanischen Stil durchprobiert, d. h. mehr oder weniger frei rekapituliert hatte? Und hatte sich die Kunst nicht technisch zur Genüge an den Aufgaben archäologischer Art geschult? Hatte sie nicht alles von den Alten gelernt, was von ihnen zu lernen war, künstlerisch sowohl wie technisch? Sollte sie nun, nachdem der Kreislauf vollendet war, etwa wieder von vorne anfangen? Ich meine, sie hatte wohl das Recht, endlich einmal auf eigenen Füßen zu stehen und ihre eigene moderne Formensprache zu reden. Das sind doch Fragen, über deren Beantwortung bei einsichtsvollen Menschen kein Zweifel bestehen sollte. Diese Bewegung war so natürlich und selbstverständlich, daß, wenn sie nicht erfolgt wäre, der Historiker der Kunst sie geradezu künstlich hätte erfinden müssen, um der Logik der Geschichte Genüge zu tun.

Aber da kommen die neunmal Weisen und sagen: Dieser neue Stil ist ein Proletarier unter den Stilen, und ich lege bei der Ausstattung meines Hauses einigen Wert auf die sechzehn vorschriftsmäßigen Ahnen. Ich bevorzuge einen Stil, der eine historische Patina, das Aroma einer alten historischen Kultur hat. Ich will durch die Formen meiner Umgebung an die Zeit erinnert werden, wo „der Großvater die Großmutter nahm", oder an die biedere, tüchtige, alte deutsche Renaissance, auf deren Zeit ich meinen Stammbaum zurückführen kann, oder gar an noch frühere Zeiten, wo meine Vorfahren vermutlich Raubritter waren.

Dagegen läßt sich vom individuellen Standpunkt aus nichts sagen. Aber die bescheidene Einwendung, daß alle diese alten Stile, als sie zuerst auftraten, diese historische Patina noch nicht hatten, sollte man doch auch gelten lassen. Und wenn man der Jugend nichts anderes vorzuwerfen weiß, als daß sie jung ist, so ist das kein sehr schwerer Vorwurf, denn er verliert von Jahr zu Jahr an Berechtigung.

Aber man hat der Jugend auch manches andere vorgeworfen. Vor allem die Pietätlosigkeit gegen das Vergangene. Dies ist wohl der ungerechteste Vorwurf, der je erhoben worden ist. Ich kann versichern, daß z. B. der Künstler, dem diese Zeilen gelten, ein großer Verehrer der Alten ist, daß er sich, wenn er bei mir zu Besuch weilt, gern in meine kunsthistorischen Bücher vertieft und immer mit der größten Ehrerbietung von den alten Meistern spricht. Aber es ist nun einmal so: Weil unsere Jungen über die Alten hinauszukommen hoffen und wünschen, weil sie nicht in der Nachahmung der Vergangenheit aufgehen, deshalb müssen sie die Alten verachten!

Sodann das „Haschen nach Neuem", die Lust am Neuen um der Neuheit willen, nur weil es anders ist, als das Alte! Ich will gerne zugeben, daß dieser Vorwurf

Bernhard Pankok in Stuttgart, Obere Endigung der Wandverkleidung des Musikzimmers in St. Louis, mit Holzschnitzereien und Ausblasarbeiten (Xylectypom). Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

manchem Modernen gegenüber begründet ist, und daß auch in Pankoks Wesen ein klein wenig von dieser Freude an der „Anderslösung" steckt. Aber wo in aller Welt wäre diese Freude bei einer jugendlichen schaffenskräftigen Künstlergeneration nicht vorhanden gewesen? Mag man damit auch manchmal über das Ziel hinausgeschossen haben, dieser Trieb ist doch immer und überall die Vorbedingung jeder Weiterentwicklung gewesen.

Schwerer ist der Vorwurf, daß diese Jungen von der Technik, für die sie zeichnen, nichts verstehen, daß sie von außenher, als Maler, d. h. als Dilettanten, in die angewandte Kunst hineingekommen sind, daß sie dem Material Gewalt antun, ihre Phantasien ohne Rücksicht auf die Bedingungen der Technik, auf das Mögliche und Praktische und Zweckmäßige ausspinnen. In erhabener Unnahbarkeit setzt sich besonders der Architekt in Positur und sagt: Hands off! Das sind Dinge, die man nicht kann, wenn man nicht eine technische Hochschule besucht hat oder königlich preußischer Regierungsbaumeister ist.

Ich will, um alle diese Einwendungen und Vorwürfe zu beleuchten, das Leben und die Kunst eines dieser Neueren schildern, und zwar desjenigen, der wegen der Eigenart seiner Formensprache wohl am meisten Anfeindungen erfahren hat und doch ohne Zweifel von allen der begabteste ist, und dessen Energie und Phantasie uns noch Großes bescheren wird, wenn – man ihn richtig zu beschäftigen, seine Kraft an den richtigen Platz zu stellen weiß.

Bernhard Pankok ist, wie schon der Name zeigt (Pankoke Pfannenkuchen), ein Niederdeutscher und zwar ein Westfale. Er stammt aus Münster und ist im Jahre 1872 geboren. Als Sohn eines Schreiners ist er im Handwerk aufgewachsen. Er hat mir einmal erzählt, daß er mit acht Jahren die erste Werkzeichnung für eine Schreinerarbeit gemacht hätte. Aber sein Vater, der selbst kunstsinnig war, wollte höher mit ihm hinaus. Mit $14\frac{1}{2}$ Jahren wurde er zu einem Malermeister in die Lehre gegeben, der alte Bilder restaurierte, Kirchenfahnen malte, Stickereien für Altarparamente entwarf und anspruchslose Dekorationsmalereien ausführte, kurz alle Arten handwerklich malerischer Tätigkeit betrieb, an denen ein junger Kunstbeflissener sich technisch üben konnte. Pankok ist also durchaus nicht von oben oder von außen her in die angewandte Kunst hineingekommen, sondern hat recht eigentlich von der Pike auf gedient. Von dieser frühen Berührung mit dem Handwerk schreibt sich ohne Zweifel seine technische Vielgewandtheit her, seine Lust am technischen Experimentieren, vor allem aber seine Fähigkeit, für die jeweilige Technik, aus dem Geist des Materials und seiner Bearbeitung heraus zu erfinden.

Zunächst freilich setzte er sich „höhere" Ziele. Ein Zufall spielte ihm Bücher über

K. Lange, Bernhard Pankok.

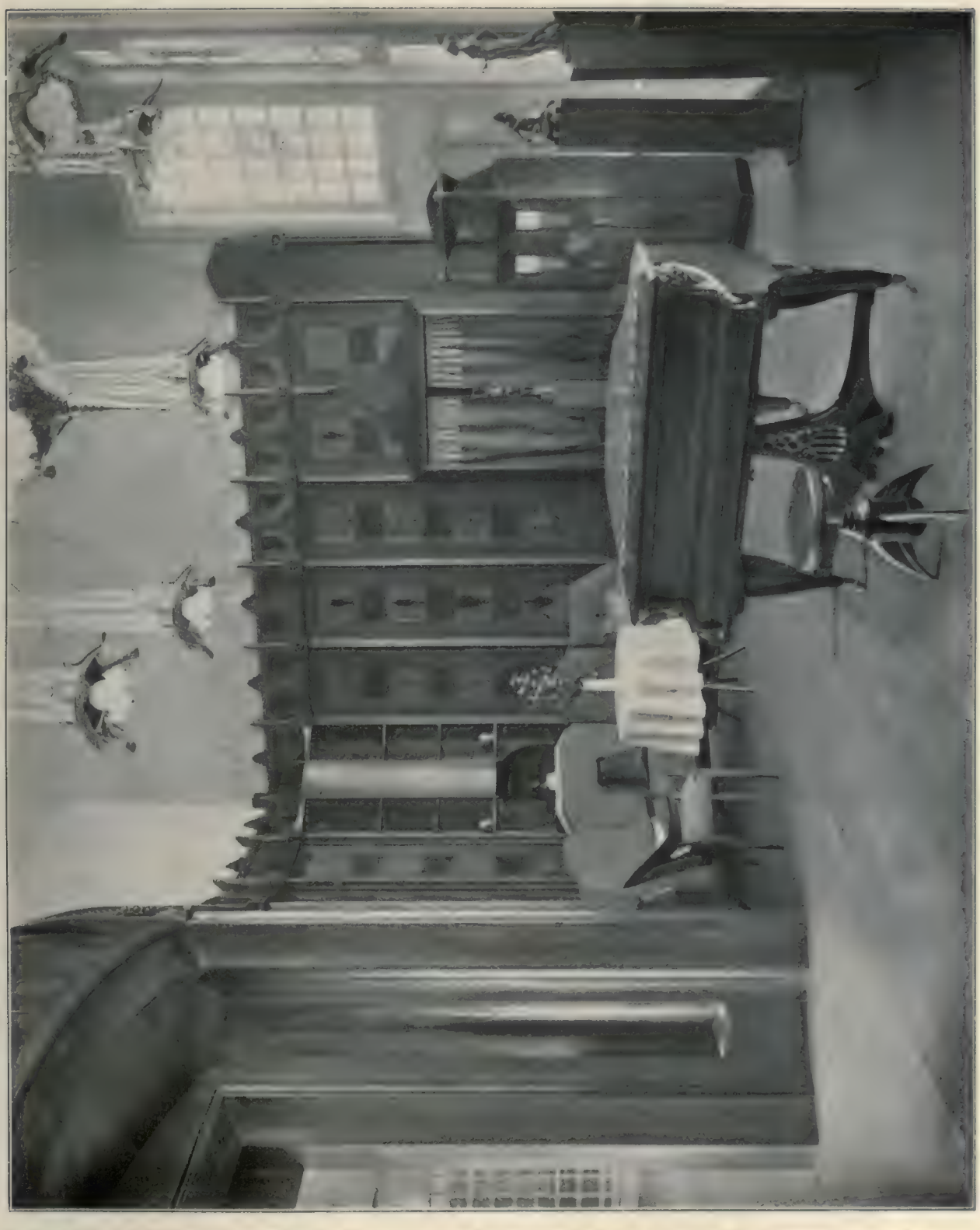
Bernh. Pankok in Stuttgart, Xylectypomarbeit von einer Türverkleidung des Musikzimmers in St. Louis. Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

Kunstgeschichte und Kunsttheorie in die Hände, und dadurch erwachte in ihm die Sehnsucht, Maler zu werden. Er besuchte mit einer mehrjährigen Unterstützung, die er von einem Geistlichen in Münster erhielt, die Düsseldorfer Akademie, später diejenige von Berlin.

Weder in Düsseldorf, wo er viel nach Gips zeichnen mußte, noch in Berlin, wo er bei Max Koner arbeitete, scheint er dauernde künstlerische Anregung empfangen zu haben, was bei der damals dort herrschenden Lehrmethode auch sehr begreiflich ist. Dem üblichen Zwang der Akademien sich zu unterwerfen, war er nicht der Mann. Er konnte durchaus nicht einsehen, warum man einem Berliner Straßenkehrer, der in der Malschule als Modell benützt wurde, gerade den roten Mantel eines venezianischen Senators umhängen müsse, um ihn malgerecht zu machen, und setzte sich furchtlos dem Verdacht sozialdemokratischer Umtriebe aus, indem er seine Mitschüler verführte, ihn als das, was er wirklich war, nämlich als Straßenkehrer zu malen.

In Berlin ging es ihm sehr schlecht. Die Unterstützungen seines Gönners hatten aufgehört, als seine Entwicklung eine andere als die gehoffte Richtung genommen hatte, und mit gelegentlich gemalten billigen Porträts und Steinzeichnungen zu katholischen Heiligenlegenden war nicht viel zu verdienen. So klopfte denn bald der Hunger an die Tür. Ein Freund, mit dem er damals zusammen lebte und zusammen arbeitete, ist buchstäblich Hungers gestorben. Er selbst wurde durch seine gesunde Konstitution gerettet und siedelte nach München über.

Erst hier sollte sich seine Eigenart entfalten, wenn auch nicht sofort und nicht in der vorausgesehenen Weise. War er in Düsseldorf und Berlin jedenfalls nicht das gewesen, was man einen guten Schüler nennt, so besuchte er in München die Akademie überhaupt nicht mehr, und es scheint, daß keiner der älteren dortigen Maler irgend einen Einfluß auf ihn gewonnen hat. Dagegen hat er gewiß viel im Verkehr mit gleichaltrigen Freunden gelernt und als Mitglied des Radiervereins mannigfache Anregungen genossen. Die Maler Ernst Zimmermann und Hans Berlepsch, die damals im Vorstande dieses Vereins waren, sind es auch gewesen, die seine malerische Begabung zuerst erkannten und einige seiner Blätter für den Radierverein ankauften. Vor allen Dingen fällt aber in diese Jahre sein eifriges Studium nach der Natur. Wer nur die kapriziösen Möbel, die märchenhaften Buchillustrationen und die phantasievollen Stickereien und Intarsien kennt, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre von ihm zu sehen waren, ahnt nicht, welche solide und tüchtige Arbeit im Naturstudium hinter diesen Ausflüssen einer scheinbar willkürlichen und naturwidrigen Phantasiekunst steckt. Es gibt aus diesen Jahren eine Menge Porträts, Aktzeichnungen, Landschaftsstudien von ihm, die — ohne gerade in ihrer Qualität weit über den besseren Durchschnitt hinauszuragen — doch eine bemerkenswerte Frische der Auffassung und eine ausgesprochen realistische Tendenz der Naturdarstellung bekunden.



Bernhard Pankok in Stuttgart, Gesamtansicht des württembergischen Musikzimmers in St. Louis. Ausführung: Wandverkleidung und sämtliche Möbel von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle, Flügel von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart, Vorhang von Hermine Winkler in Stuttgart, Stuckarbeiten von Albert Lauermann, Detmolder Stuckfabrik, Beleuchtungskörper von Paul Stotz, G. m. b. H., in Stuttgart. Die sichtbaren Bronzen von Emil Kiemlen, Bildhauer in Stuttgart.

K. Lange, Bernhard Pankok.

Pankok hat sich, wie diese Naturstudien zeigen und ich überdies aus seinem Munde weiß, in der Malerei immer als Realisten gefühlt. Dies geht so weit, daß er sogar bei dekorativen Bildern, z. B. den Fresken, die er in den letzten Jahren gemalt hat, die eigentliche figürliche oder landschaftliche Darstellung streng realistisch, in einer breiten malerischen Technik ausführte und die dekorative Wirkung mehr durch die Art der Umrahmung und das Verhältnis des Bildes zu dem zu verzierenden Raume herauszubringen suchte. Wenn er in seinen Buchillustrationen andere Tendenzen verfolgt, so entspringt dies lediglich dem Bedürfnis, das Bild dem Druck anzupassen und der dekorativen Wirkung der Druckseite unterzuordnen. Jedenfalls ist es wichtig, diese seine frühere malerische Tätigkeit zu kennen, weil sie die eine Seite seiner Künstlerschaft, nämlich die realistische, die sich in dem engen Zusammenhang mit der Natur ausspricht, repräsentiert. Erst auf diesem soliden Boden konnte sich die Phantastik seiner dekorativen Kunst entwickeln.

Alle diese Studien sind übrigens in kleinem Maßstab gehalten und geben eigentlich nur Ausschnitte aus der Natur in treuer Abschrift, wenn auch meistens in breiter Technik und vereinfachten Formen wieder. Etwas Gesundes und Herbes, jeder Weichheit und Sentimentalität Abholdes geht durch sie hindurch, die knorrige niederdeutsche Art gibt sich schon hier zu erkennen. Größere Kompositionen hat Pankok damals allerdings, soviel ich weiß, nicht entworfen. Der Trieb zur freien Erfindung erwachte bei ihm erst, als er, völlig losgelöst von der Natur, seinen eigenen dekorativen Phantasien nachgeben durfte.

Dieser Umschwung fällt bei ihm ungefähr in die Mitte der 90er Jahre. Bis dahin hatte er zwei Seiten seines Talentes ausgebildet, die technische, auf die Beherrschung des Materials gerichtete, und die malerische, die in der Naturbeobachtung und dem Naturstudium wurzelte. Jetzt sollten beide in Verbindung miteinander treten, und aus dieser Verbindung sollte etwas ganz Neues hervorgehen.

Man hat viel darüber geschrieben, wie es kam, daß die neue kunstgewerbliche Bewegung nicht von Architekten oder Kunstgewerblern, sondern von Malern ausgegangen ist. Die Ursachen dafür liegen aber offen auf der Hand. Sie sind teils sozialer, teils historischer und künstlerischer Art. Die sozialen Ursachen hat man in der Unmöglichkeit für die damaligen jungen Maler zu sehen, mit ihrer eigentlichen Kunst ihr Brot zu verdienen. Diese Unmöglichkeit war in München, wo die Zahl der Maler Legion ist, am größten. Darum mußte die Bewegung von dort ausgehen. Für die meisten dieser jungen Künstler war es einfach die Not, der Zwang, Geld zu verdienen, was sie in das Lager des Kunstgewerbes hinübertrieb.

Die historischen Ursachen liegen in dem Vorbilde Englands, in den Tendenzen der ganzen von dort ausgegangenen kunstgewerblichen Bewegung, deren Grundgedanke die Gleichberechtigung der angewandten Kunst mit der sogenannten hohen, das heißt der Plastik und Malerei war. So erschien es dann nicht als ein Herabsteigen von einer höheren Stufe zu einer niederen, sondern als ein Emporsteigen von einer Teilkunst zu einer größeren allgemeineren, monumentaleren, wenn diese jungen Künstler der Malerei untreu wurden und zur angewandten Kunst übergingen.

Am stärksten aber waren die künstlerischen Gründe, die bei diesem Ueberlauf im Spiel waren. Wer die Art kennt, wie in den 70er und 80er Jahren auf unseren Polytechniken die künstlerische Seite der Architektur und des Ornaments gelehrt wurde, der muß ohne weiteres zugeben, daß ein Umschwung im künstlerischen Sinne nur von den Malern ausgehen konnte. Alle Kunst ist einheitlich. Ihr Wesen ist die organische Belebung der Materie, mag diese nun heißen: Marmor, Farbenpigment, Holz, Eisen oder Ton oder wie immer. Maler, Bildhauer und Nutzkünstler wollen als Künstler auf dasselbe hinaus. Was aber auf den Polytechniken und in den Kunstgewerbeschulen damals gelehrt wurde, war erstens Kenntnis der Technik, die doch nur Mittel zum Zweck ist, zweitens Kenntnis der vergangenen Ornamente, des Akanthus, des Mäanders, der Ranke, Palmette usw., alles Formen, die man nicht mehr lebendig empfand, weil man sie nicht geschaffen hatte, weil man sie als gangbare Münze aus anderen Händen hinzunehmen gewohnt war. Die Hauptsache aber, nämlich die selbständige Formensprache, die selbständige organische Belebung der Materie, die Umgestaltung des toten Stoffes zu einem organischen Wesen, das wächst und strebt und trägt und stemmt, einfach durch das Mittel der Form, das fiel als Lehrgegenstand weg, weil es die Lehrer selbst nicht verstanden.

Fensterverglasung in dem auf der Weltausstellung in St. Louis ausgestellten Musikzimmer. Nach Entwurf von Bernhard Pankok ausgeführt in der Kunstglaserei von Valentin Saile in Stuttgart.

Dreifarbenätzung nach dem Original und Druck von Illig & Müller in Göppingen.

Bernhard Pankok in Stuttgart, Türe mit Beschlag vom Wandschränkchen des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle; Beschlag von der Kunstgewerblichen Werkstätte von Paul Stotz in Stuttgart.

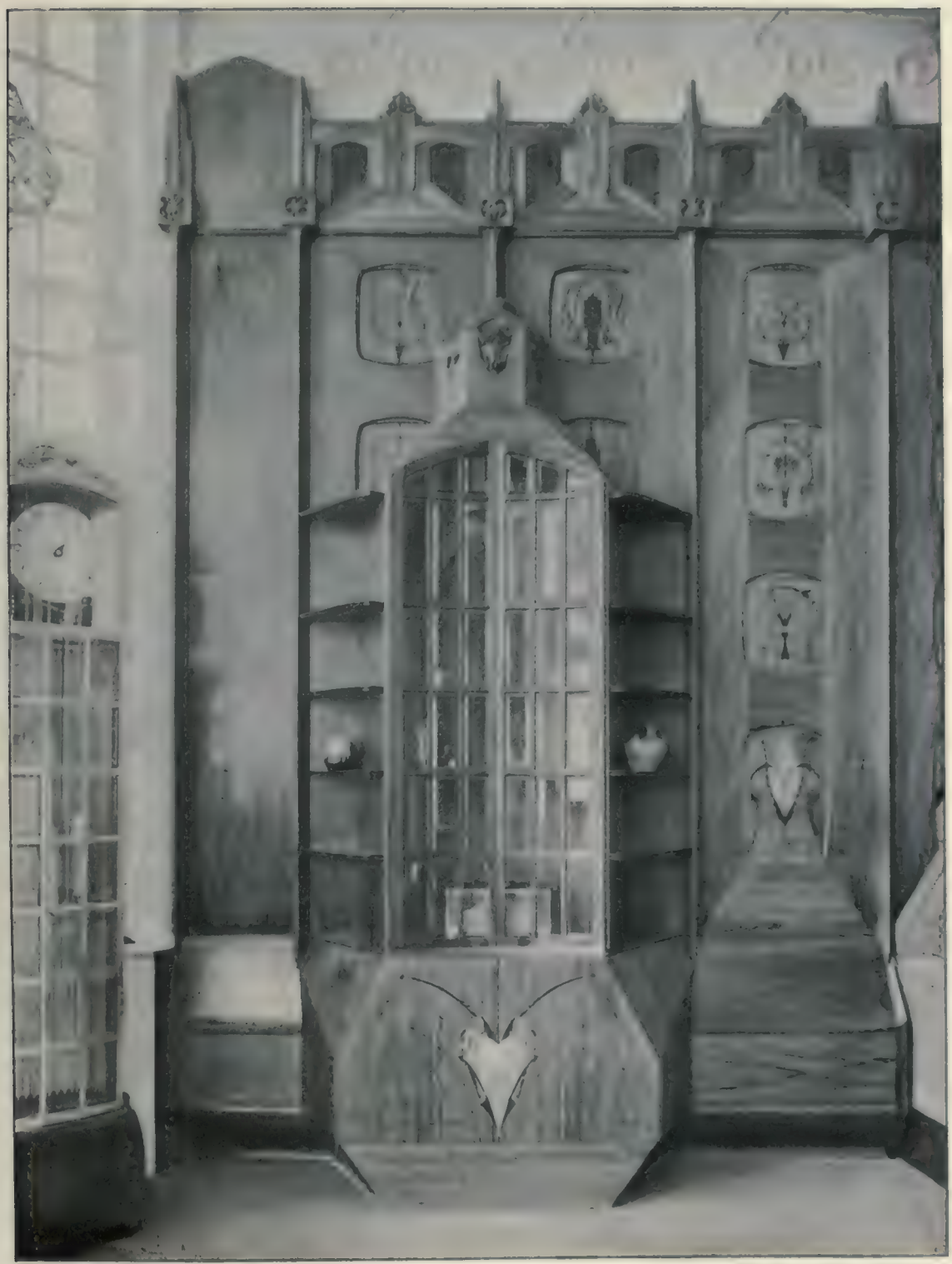
Nun lehrt die kunstgeschichtliche Erfahrung, daß neue Formen sich immer am ersten in denjenigen Kunstgebieten ausbilden, die mit einer leichten bequem zu handhabenden Technik arbeiten. Die Malerei ist neuerungssüchtiger als die Plastik, die Plastik neuerungssüchtiger als die Architektur. Eher als in dieser treten die neuen Formen im Kunstgewerbe auf. Und innerhalb des letzteren sind es wieder die Schöpfungen der Flächenkunst, Buchschmuck, Dekorationsmalerei usw., die den räumlichen Schöpfungen, Keramik, Möbelkunst usw. vorangehen. Je mehr plastische Modelle eine kunstgewerbliche Tätigkeit braucht, je größer, monumentaler die Schöpfungen einer Kunst sind, um so später wird sie modernen Neuerungen zugänglich sein. Deshalb ist die Architektur die konservativste aller Künste, deshalb haben sich neue Bewegungen seit der Renaissance immer zuerst in der Malerei, der Illustration, dem Kupferstich, Buchschmuck usw. ausgesprochen.

Es war also nicht Zufall oder Willkür oder Nonsens, daß die Maler sich der Umgestaltung des Kunstgewerbes annahmen, sondern es war sehr natürlich und selbstverständlich, ja geradezu eine historische Notwendigkeit. Diejenigen, die gewohnt waren, jeden einzelnen Pinselstrich in den Dienst der Aufgabe zu stellen, organisches Leben mit unorganischer Materie darzustellen, mußten auch den ersten Schritt dazu tun, daß Stein und Holz und Eisen und Ton in neuem Sinne, ohne Nachahmung historischer Stilarten organisch belebt wurden.

So finden wir denn in München etwa seit der Mitte der 90er Jahre eine kleine Schar von Malern und Bildhauern damit beschäftigt, die zum Ueberdruß gesehenen und nachgeahmten Formen der deutschen Renaissance über Bord zu werfen und selbständig, wenn auch unter der allgemeinen Anregung der gleichzeitig in England, Belgien und Oesterreich im Gang befindlichen Bewegung, ein neues Formensystem für die Gebrauchskunst zu schaffen.

Wie ich höre, waren es der Bildhauer Obrist und der Maler F. A. O. Krüger, die zuerst auf Pankoks dekorative Begabung aufmerksam wurden, und ihm die ersten Aufträge gaben. Und der Erfolg, den seine ersten Arbeiten kunstgewerblicher Art, ein paar Entwürfe zu Stühlen und einige dem Buchschmuck angehörige Skizzen,

Bernhard Pankok in Stuttgart, Türe mit Behang. Ausführung: Holzarbeiten von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle, Behang von Hermine Winkler, Werkstätte und Schule für Kunstweberei in Stuttgart.



Bernhard Pankok in Stuttgart, Wandschränkchen. Ausgeführt von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

B. Pankok in Stuttgart, Knauf eines Wandschrankes. Vgl. Gesamtansicht S. 139. Ausgef. von der Stuttgarter Möbelfabrik Georg Schöttle.

fanden, bestimmten ihn, dem Berufe des Malers zunächst zu entsagen und sich dem Kunstgewerbe zu widmen.

Pankoks erste dekorative Entwürfe fallen in die Jahre 1895 und 1896. Ein Programm zu dem Rheinischen Musikfest in Düsseldorf, ein bei Schwann in Düsseldorf gedruckter Kalender, ein paar Stühle, die allerdings seine Eigenart noch nicht sehr ausgeprägt zeigen, sind die ersten seiner Sachen, die wirklich modernen Geist atmen. Nebenher gehen ein paar Radierungen, die ihm der Radierverein und die Redaktion der Zeitschrift „Pan" abkaufte, sowie einige Randzeichnungen für die Jugend. Epochemachend für seine Tätigkeit war aber die Gründung der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk".

Dieses Unternehmen, das im Jahre 1898, als Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht, ins Leben gerufen wurde, verdient immer in erster Linie genannt zu werden, wenn von den Anfängen der kunstgewerblichen Bewegung in Deutschland die Rede ist. Denn es bildete jahrelang den Mittelpunkt der begabtesten jüngeren Münchener

Künstler, die auf dem Gebiete der neuen Nutzkunst tätig waren. Außer Hermann Obrist und F. A. O. Krüger, die als ihre eigentlichen Gründer anzusehen sind, waren es besonders Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Theo Schmuz-Baudiss und Bruno Paul, die der Gesellschaft von Anfang an angehörten; späterhin traten viele andere wie Martin Dülfer, Karl Groß, Margarete v. Brauchitsch, Eugen Berner, Paul Haustein, Rudolf Rochga, Else Sapatka, Franz Ringer, Carl Ule, W. von Debschitz, Ferd. Morave usw. in teilweise allerdings nur lose Beziehungen zu derselben. Alle diese Künstler zeigen eine gewisse Gemeinsamkeit der Anschauungen und auch des künstlerischen Stils, obwohl gerade bei den begabtesten von ihnen ein Einfluß aufeinander nur in geringem Maße stattgefunden hat.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Intarsien des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Intarsienwerkstätte G. Wölfel in Stuttgart.*

Die Veranlassung zur Gründung der „Vereinigten Werkstätten" gab die im Jahre 1897 veranstaltete Ausstellung für Kunst im Handwerk, die einen Teil der großen Ausstellung des Münchener Glaspalastes bildete. Bei dieser Gelegenheit hatte sich nämlich gezeigt, daß besonders in München schon seit einiger Zeit mehrere junge Künstler, und zwar meistens Maler und Bildhauer, mit Erfolg an einer Neubelebung des Kunstgewerbes arbeiteten. Zu ihnen gehörte auch Pankok, und seine von 1896 stammenden Entwürfe zu Stühlen wurden gleich damals für die „Vereinigten Werkstätten" angekauft. Die zeitliche Fixierung dieses für das deutsche Kunstgewerbe wichtigen Moments ist deshalb nicht ohne Interesse, weil der Belgier Henry van de Velde bekanntlich in seinem Büchlein über die „Renaissance im Kunstgewerbe" die Behauptung ausgesprochen hat, die Ausstellung seiner Werke in Dresden 1897 habe „in so starkem Grade auf die deutschen Künstler gewirkt, daß man von dieser Minute ab in Deutschland, wo bisher niemand an eine Belebung des Kunsthandwerks gedacht hatte, der Reihe nach alle diejenigen auftauchen sah, die heute der großen Schar derer angehören, die an der Neubelebung des Kunstgewerbes arbeiten". Als solche nennt er: Eckmann, Obrist, Behrens, Riemerschmid, Paul und Pankok. Dieser Behauptung ist zwar schon von Obrist (Dekorative Kunst VIII, 1901, S. 376) widersprochen worden. Es ist aber dennoch nicht überflüssig, noch einmal darauf hinzuweisen, daß Obrist, der als der eigentliche Bahnbrecher und intellektuelle Vorkämpfer dieser Bewegung anzusehen ist, seine ersten Keramiken, die schon in modernen Kunstformen gehalten sind, im Jahre 1888, seine wundervollen Seidenstickereien aber, die bekanntlich in der textilen Kunst Epoche gemacht haben, schon seit 1893 und zwar in völliger Abgeschiedenheit in Florenz entworfen hatte. Sie sind zuerst 1896 bei Littauer in München ausgestellt worden, also in einer Zeit, wo man in Deutschland die Kunst van de Veldes noch gar nicht kannte. Auch ist es wohl einleuchtend, daß die genannten deutschen Künstler, zu denen etwa noch Groß, Erler, Berlepsch und Schmuz-Baudiss gerechnet werden dürfen, wenn sie mit ihren ersten dekorativen Werken 1897 an die Oeffentlichkeit traten, „schon geraume Zeit vorher an eine Neubelebung des deutschen Handwerks gedacht haben müssen". Von Pankok speziell kann ich versichern, daß er van de Veldes Arbeiten erst längere Zeit nach der Ausstellung von 1897 kennen gelernt hat und nicht im geringsten von ihnen beeinflußt worden ist, was ja auch schon daraus hervorgeht, daß der Belgier, wie man mir wiederholt versichert hat, Pankoks Kunst mit aller Entschiedenheit ablehnt.

* Die in den Abbildungen eingehaltene Reihenfolge entspricht der Aufeinanderfolge der Intarsien von oben nach unten im Raum selbst. Man beachte die Entwicklung des Ornaments.

Bernhard Pankok in Stuttgart, Intarsien des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis.

Ausgeführt von der Intarsienwerkstätte von G. Wölfel in Stuttgart.

Was uns bei der Gründung der „Vereinigten Werkstätten" und der ganzen Neubelebung des deutschen Kunstgewerbes zu Ende der 90er Jahre besonders auffällt, ist das Ueberwiegen der Maler und Bildhauer unter den neuen Kunstgewerblern. Nur ganz wenige von ihnen hatten den Kursus einer Kunstgewerbeschule oder eines Polytechnikums durchgemacht. Die meisten waren direkt aus der Malerei, Buchillustration und Plastik in das neue Fach übergetreten. Wie das kam, habe ich schon erörtert. Wenn man sich der Not und Entbehrung erinnert, unter denen z. B. Pankok sich bis dahin durchs Leben hatte schlagen müssen, versteht man, daß diese jungen Maler mit größtem Eifer nach einer Gelegenheit zur Betätigung ihrer Kunst griffen, die nicht so „brotlos" war wie das Malen unbestellter Bilder, die nicht verkauft wurden. Und wir tun auch unserem Freunde kein Unrecht, wenn wir verraten, daß es zum Teil wenigstens der Zwang der Verhältnisse war, was ihn zum Kunstgewerbe führte. Er ergriff den neuen Beruf, weil dieser ihm einen wenn auch nicht großen, so doch gleichmäßigen und sicheren Verdienst versprach, und es war für ihn bei der Eigenartigkeit seines Talentes, das nur sehr langsam Anerkennung finden konnte, von außerordentlichem Vorteil, daß er in Krüger einen begeisterten Anhänger fand, der ihm die ganzen nächsten Jahre einen Auftrag nach dem anderen für die „Vereinigten Werkstätten" erteilte und ihm dadurch Gelegenheit gab, sich rückhaltslos und ohne pekuniäre Beengung in den neuen selbstgefundenen Formen auszusprechen.

Daß der Einfluß der Zeichner und Maler für das Kunstgewerbe von größtem Nutzen gewesen ist, wird wohl heute, abgesehen von den Kreisen der Architekten, die diese Kunst bisher ganz als ihre Domäne betrachtet hatten, allgemein anerkannt. Aus dem Schoße der Kunstgewerbeschulen, Baugewerkschulen und Polytechniken konnte, wie die Dinge damals lagen, die neue Kunst unmöglich hervorgehen. Denn diese Institute waren ihrem eigenen Geständnis und ihrer ganzen Lehrmethode nach lediglich darauf eingerichtet, die historischen Stilformen zu pflegen, das Wissen von den Kunstformen der Vergangenheit zu erhalten und von Generation auf Generation zu vererben. Auch dies ist eine ehrenwerte und notwendige Tätigkeit. Solange es Menschen gibt, die nichts Höheres kennen, als ihre Wohnungen im Stil der Gotik oder der Renaissance oder im Rokoko- oder Biedermeierstil ausstatten zu lassen, solange es Ministerien und Volksvertretungen gibt, die 600000 Mark bewilligen, um den Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses mit einer protzigen imitierten Renaissance-Innendekoration zu

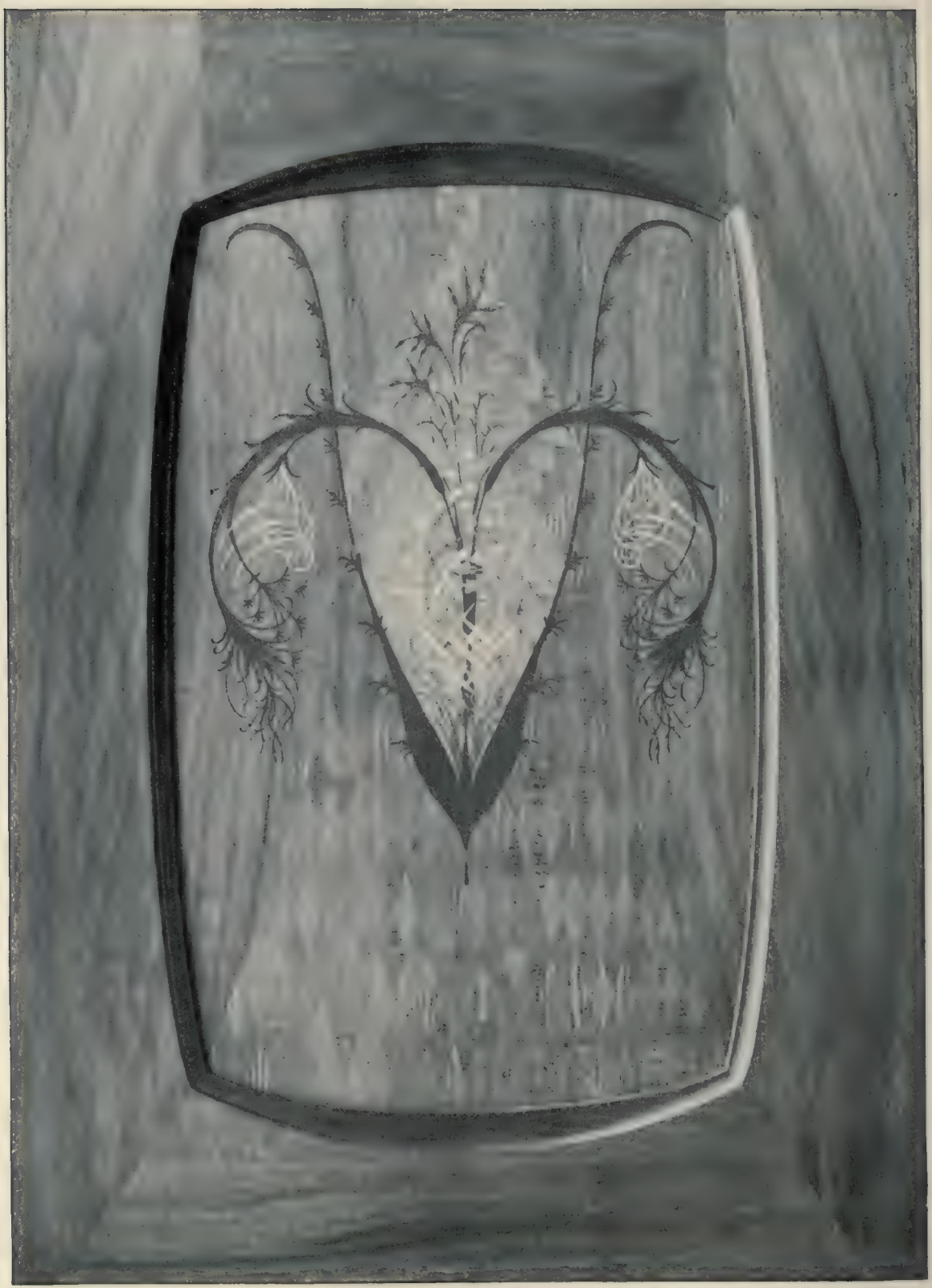
K. Lange, Bernhard Pankok.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Intarsien des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Intarsienwerkstätte von G. Wölfel in Stuttgart.

versehen, muß es auch Schulen für Architekten und Kunstgewerbler geben, die die jungen Leute darin abrichten, nach Wunsch das eine Mal in diesem das andere Mal in jenem Stil zu komponieren. Aber Kunst ist dies nicht, und das Neue kann aus solchen Schulen nicht hervorgehen. Das Neue kann nur von außerhalb kommen, und es kam von außerhalb. Es kam von denjenigen Künsten, die ihrem Wesen nach auf den Zusammenhang mit der Natur, auf die Darstellung organischen Lebens angewiesen sind. Die Zeichner und Maler und Radierer und Bildhauer waren am besten imstande, dem Kunstgewerbe, das in geometrischem Formalismus und der Nachahmung der historischen Stilarten erstarrt war, neues Leben einzuflößen.

Diesem Beginnen der Outsiders stellten sich nun aber zwei Schwierigkeiten entgegen, nämlich erstens die, eine genaue Kenntnis der technischen Bedingungen des Handwerks zu erlangen, und zweitens die, ihre künstlerische Phantasie in die Tat umzusetzen und merkantil auszunutzen. In beiden Beziehungen wollten die „Vereinigten Werkstätten" ergänzend in die Lücke eintreten. Das Programm der Gesellschaft ging nämlich dahin, jungen Künstlern ihre Entwürfe abzukaufen resp. ihnen Entwürfe zu größeren Innenausstattungen zu übertragen, die dann ohne Risiko der Erfinder von leistungsfähigen Handwerkern oder industriellen Firmen in ihrem Auftrage ausgeführt wurden, ferner die so ausgeführten Entwürfe in einer permanenten Ausstellung oder in den großen Jahresausstellungen der Künstlerverbände dem Publikum vorzuführen und dem Verkauf auszusetzen. Zuweilen wurde den Urhebern außer dem Honorar noch ein Gewinnanteil am Verkauf zugesichert. So sollte den Künstlern, die ja in geschäftlichen Dingen meistens Kinder sind, die Sorge um die kaufmännische Ausnutzung ihrer Kunst abgenommen und ihnen gleichzeitig ermöglicht werden, sich im engen Zusammenhang mit dem Handwerk ganz der Ausbildung einer modernen Nutzkunst zu widmen.

Dieses Programm wurde allerdings in den nächsten Jahren insofern etwas modifiziert, als die Gesellschaft, um billiger arbeiten zu können, einen eigenen Fabrikbetrieb, besonders im Fache der Kunstschreinerei, installierte und kleine Ateliers für Metallarbeit, Stickerei, Weberei usw. einrichtete, d. h. also für einen Teil der von ihr vertriebenen Arbeiten Selbstproduzentin wurde. Damit war allerdings der ur-

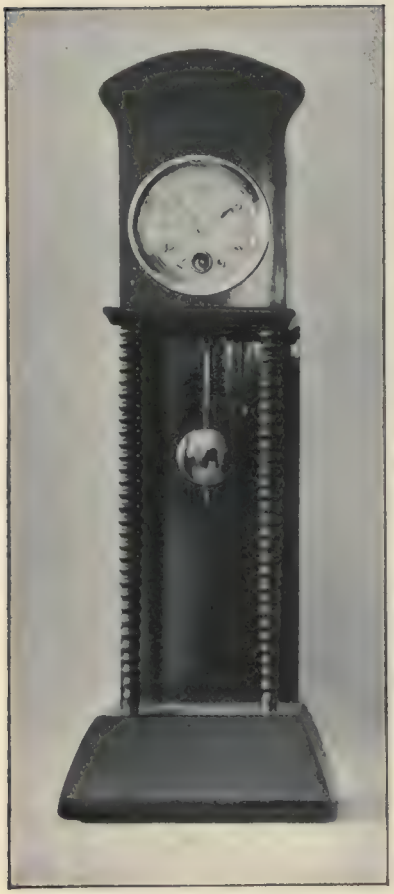


Bernhard Pankok in Stuttgart, Intarsie des Musikzimmers der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt in der Intarsienwerkstätte von G. Wölfel in Stuttgart.

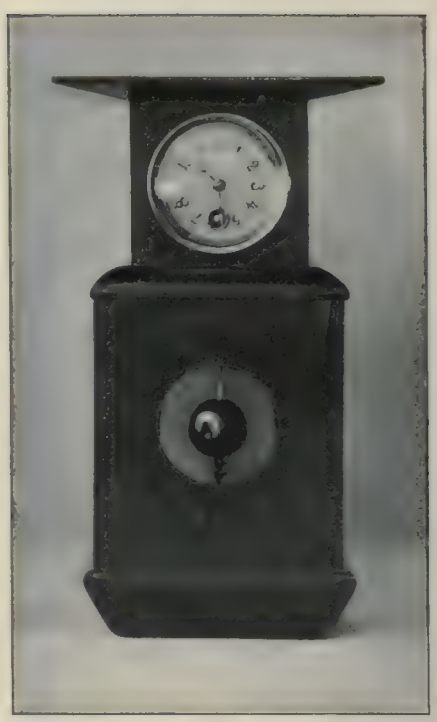
Bernh. Pankok in Stuttgart, Kissen, ausgestellt im württembergischen Musikzimmer in St. Louis. In Seidenstickerei ausgeführt von der Frauenarbeitsschule des schwäbischen Frauenvereins in Stuttgart.

sprüngliche Charakter des Unternehmens, der lediglich auf eine Vermittlung zwischen Kunst und Industrie hinauslief, durchbrochen und der Name „Vereinigte Werkstätten" erhielt einen neuen ursprünglich nicht vorgesehenen Sinn. Aber für die erfindenden Künstler erwuchs daraus der Vorteil, daß sie die Fabrikation jetzt noch unmittelbarer vor Augen hatten und sich die Kenntnis der neuesten Verfahren, der Maschinen usw. bequem durch eigene Anschauung und fortwährenden Verkehr mit den Werkmeistern

K. Lange, Bernhard Pankok.



Bernh. Pankok in Stuttgart, Pendelührchen. Ausgeführt von der Uhrenfabrik Friedrich Mauthe, G. m. b. H., in Schwenningen.

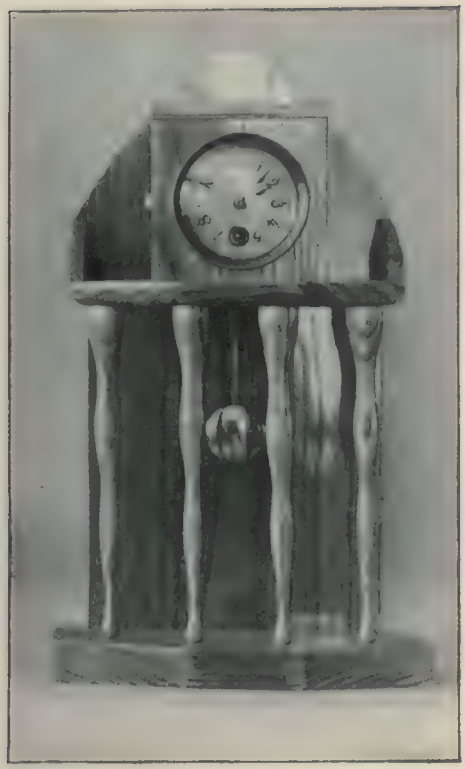


Bernhard Pankok in Stuttgart, Pendelührchen. Ausgeführt von der Uhrenfabrik Friedr. Mauthe, G. m. b. H., in Schwenningen.

und Handwerkern aneignen konnten. Es liegt auf der Hand, daß hierdurch eine viel gründlichere technische Vorbildung gewährleistet war, als die bisherige Unterrichtsmethode der Kunstgewerbeschulen bot, in denen der Werkstattunterricht fast gar keine Rolle spielte. Für die Arbeiten selbst erwuchs daraus der Vorteil, daß die Künstler die Inswerksetzung ihrer Entwürfe stets überwachen und etwaige Mißverständnisse oder Liederlichkeiten der Ausführung verhindern konnten. So kommt es, daß die Arbeiten, die aus den „Vereinigten Werkstätten" hervorgingen, besonders die Möbel, lange Zeit technisch das Beste waren, was in Deutschland überhaupt produziert wurde, und es bleibt für den Unbeteiligten immer ein Rätsel und ein Gegenstand der höchsten Verwunderung, wie ein Maler, der bis dahin weder als kunstgewerblicher Techniker noch als Geschäftsmann irgendwelche Erfahrung hatte sammeln können, imstande war, einen solchen Betrieb einzurichten und so lange Jahre mit künstlerischem Erfolg aufrecht zu erhalten. Wenn dabei anfangs einige Mißgriffe vorkamen und der strenge Mechanismus eines regelrechten Fabrikbetriebes nicht immer aufrecht erhalten wurde, so ist das gewiß zu entschuldigen.

Daß dieses Programm ein äußerst gesundes war, beweisen die vielen Nachahmungen, die die „Vereinigten Werkstätten" seitdem in anderen Städten gefunden haben. Wenn auch der pekuniäre Erfolg des Originalunternehmens nicht immer den Erwartungen entsprochen hat, ja, wenn die Gesellschaft neuerdings sogar eine schwere Krisis durchmachen mußte, so beruhte das weniger auf der Unhaltbarkeit des Grundgedankens als auf dem künstlerischen Enthusiasmus der Leiter, die in den ersten Jahren die Rentabilität des Unternehmens überschätzten, d. h. die Verkäuflichkeit der angekauften Muster nicht immer richtig zu beurteilen wußten und den Launen der Künstler zuweilen auch da nachgaben, wo eine strenge Kritik und eine sorgfältige Auswahl der Entwürfe vorteilhafter gewesen wäre.

Das Verdienst, das die „Vereinigten Werkstätten" sich in den nächsten Jahren, unter steter Anfeindung der älteren Künstlergeneration, besonders der Architekten, um die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes erworben haben, ist allgemein anerkannt. Mit einer zähen Energie ohnegleichen hielten sie an ihren Idealen fest, und sowohl die permanenten Ausstellungen in ihrem Verkaufslokal, als auch die Ausstellungen für angewandte Kunst innerhalb der Jahresausstellungen und Weltausstellungen in München, Dresden, Paris und Turin, die von ihnen arrangiert wurden, waren selbst in den Fällen künstlerische Erfolge, wo der gewünschte pekuniäre Erfolg ausblieb. Es muß auch an dieser Stelle betont werden, daß das dauernde Eintreten der „Vereinig-



Bernh. Pankok in Stuttgart, Pendelührchen. Ausgeführt von der Uhrenfabrik Friedrich Mauthe, G. m. b. H., in Schwenningen.

ten Werkstätten" für Pankok und die rückhaltslose Bewunderung, die ihr Leiter dessen Arbeiten entgegenbrachte, von außerordentlicher Bedeutung für die folgerichtige Entwicklung des Künstlers gewesen ist. Und dieses Verdienst ist um so höher anzuschlagen, als gerade die Arbeiten Pankoks bei ihrer ausgesprochenen Eigenart und ihrer teilweise extrem modernen Formgebung durchaus keine Marktware im gewöhnlichen Sinne waren, ja sogar von weiten Kreisen des Publikums und selbst der modern gesinnten Kritik lange Zeit abgelehnt wurden.

B. Pankok in Stuttgart, Pendelührchen. Ausgeführt von der Uhrenfabrik Mauthe.

Unter den Gründen für diese Ablehnung steht immer an erster Stelle die Behauptung, daß Pankok speziell in der Möbeltechnik dem Material Gewalt antue, daß er als Maler mit den Bedingungen des Handwerks nicht genügend vertraut sei und dem Holz Dinge zumute, die es seiner Natur nach nicht leisten könne. Wie unzutreffend dieser Vorwurf ist, dürfte schon aus dem früher Gesagten zur Genüge hervorgehen. Wer so wie er im Schreinerhandwerk aufgewachsen ist, wer seine erste Werkzeichnung für eine Schreinerarbeit schon mit acht Jahren anfertigen durfte, wer dann jahrelang in enger Verbindung mit der Kunstschreinerei der „Vereinigten Werkstätten" gearbeitet hat, der braucht sich nicht von dem ersten besten Kunstgewerbler sagen zu lassen, daß er nichts vom Handwerk verstehe. Ich bin in den Jahren, seitdem ich Pankok persönlich kenne, immer wieder von neuem erstaunt gewesen, mit wievielen Techniken dieser Mann vertraut ist. Das technische Experimentieren, die Sucht, alle Techniken auch manuell zu beherrschen, gehört gerade zu seinen hervorstechendsten Eigenschaften, und ich glaube nicht, daß es gegenwärtig in Deutschland einen Künstler gibt, der beim Entwerfen seiner Arbeiten die Wirkung der verschiedensten Materialien und Bearbeitungsweisen so genau vorauszuberechnen imstande wäre, wie er, weil er sie alle kennt, weil er alle technischen Möglichkeiten auf Grund langjähriger eigener Erfahrung übersieht.

Allerdings stellt Pankok an das Handwerk die größten, technischen Anforderungen, und zwar aus Prinzip. Es ist seine Ueberzeugung, daß jede gesunde Kunst die ihr zur Verfügung stehenden Techniken vollkommen ausnützen müsse, da ein absichtlicher Verzicht auf die Errungenschaften der Technik, besonders auch des modernen Maschinenwesens, einem Kulturrückschritt gleichkomme. Er ist als Kunstgewerbler das volle Gegenteil eines Primitivisten. So verwendet er z. B. im Holzmobiliar alle überhaupt in Betracht kommenden Herstellungsweisen, Furnierung, Politur, Wirkung durch verschiedene Richtung der Maser, eingelegte Arbeit mit farbigen (nicht gefärbten) Hölzern, Perlmutter und Silber, endlich Schnitzerei in Holz und Elfenbein. Die teuersten Hölzer, Mahagoni, Paduk, Palisander, Wassereiche usw.

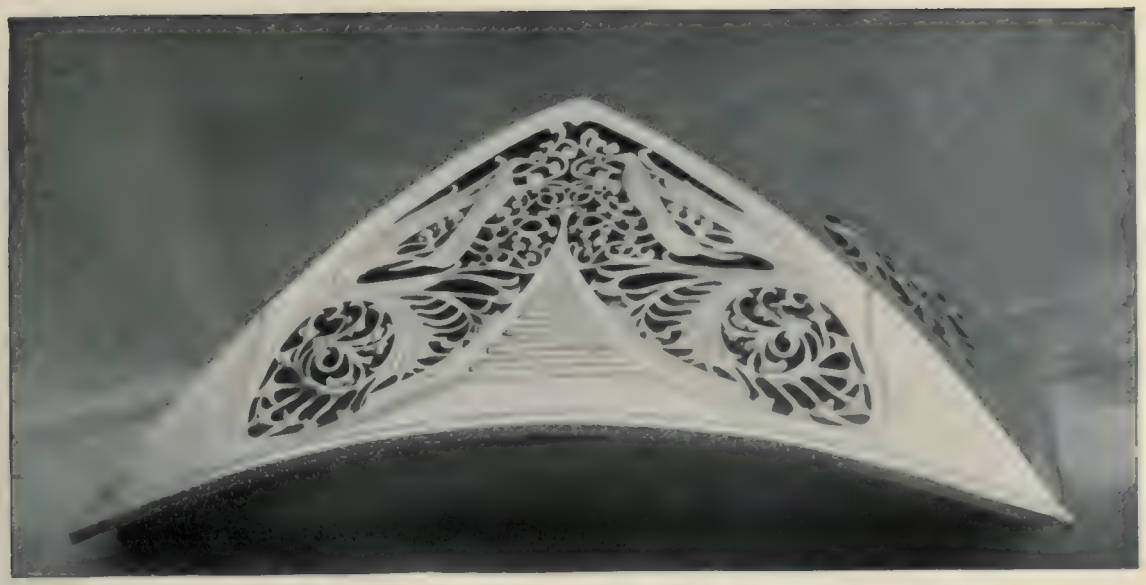
K. Lange, Bernhard Pankok.

B. Pankok in Stuttgart, Standuhr für das Musikzimmer in St. Louis. Ausgeführt von der Uhrenfabrik Fr. Mauthe in Schwenningen.

sind ihm gerade gut genug, kurz die reicheren unter seinen Möbeln haben ein außerordentlich üppiges und technisch raffiniertes Gepräge.

Das sind freilich sehr teure Sachen, und diese Art Kunst hat mit dem, was man gewöhnlich „Volkskunst" nennt, nichts zu tun. Sie will aber auch gar keine Volkskunst sein. Pankok hat den unklaren und verschwommenen Begriff „Volkskunst" stets abgelehnt. Gewiß gibt es eine Volkskunst, und sie hat in einfachen Verhältnissen ihre volle Berechtigung. Ein Tisch, ein Stuhl, eine Türe im Charakter der Volkskunst besteht aus lauter horizontalen und vertikalen Teilen, senkrechten und wagrechten Füßen, Armlehnen, Rahmen und Füllungen, die materialgerecht und vernünftig zusammengefügt sind. Wer das Geld zu einer künstlerischen Ausstattung nicht hat, soll sich sein Mobiliar so zimmern lassen. Das, was er bekommt, ist dann freilich keine Kunst, sondern Handwerk. Die Grenze zwischen diesem und jener ist ganz scharf. Die Kunst fängt da an, wo das Handwerk aufhört, das heißt wo aus dem Bedürfnis organischer Belebung heraus Formen und Farben geschaffen werden, die sich nicht aus dem Zweck und der Konstruktion von selbst ergeben. Denn es ist ein Irrtum, auf den ich auch an dieser Stelle noch einmal hinweisen muß*, daß die Kunstform ein Resultat der Technik und des Materials sei, daß man nur den Forderungen der Technik und des Materials nachzugeben brauche, um zur Kunstform zu kommen. Genau das Gegenteil ist der Fall. Aus dem Material und der Technik ergibt sich immer nur die Handwerksform. Diese ist natürlich berechtigt, ja sie kann sogar durch die Anwendung kostbaren Materials, d. h. eine raffinierte Farbenwirkung, ferner auch durch geschmackvolle Massenverteilung und bestimmte Proportionen scheinbar über das Niveau des Handwerks emporgehoben werden. Aber sie bleibt in der Formgebung immer Handwerk, d. h. geistlose Kombination ebener Flächen und gerader Linien. Die Kunst fängt im Handwerk erst an, wenn entweder die Linien des Umrisses, besonders der konstruktiven Teile durch ihre Biegung, Schwellung Knickung usw. etwas ausdrücken, eine Kraft oder Bewegung symbolisieren, oder die neutralen Flächen ein Ornament ent-

* Vgl. mein „Wesen der Kunst" I. S. 64 f.



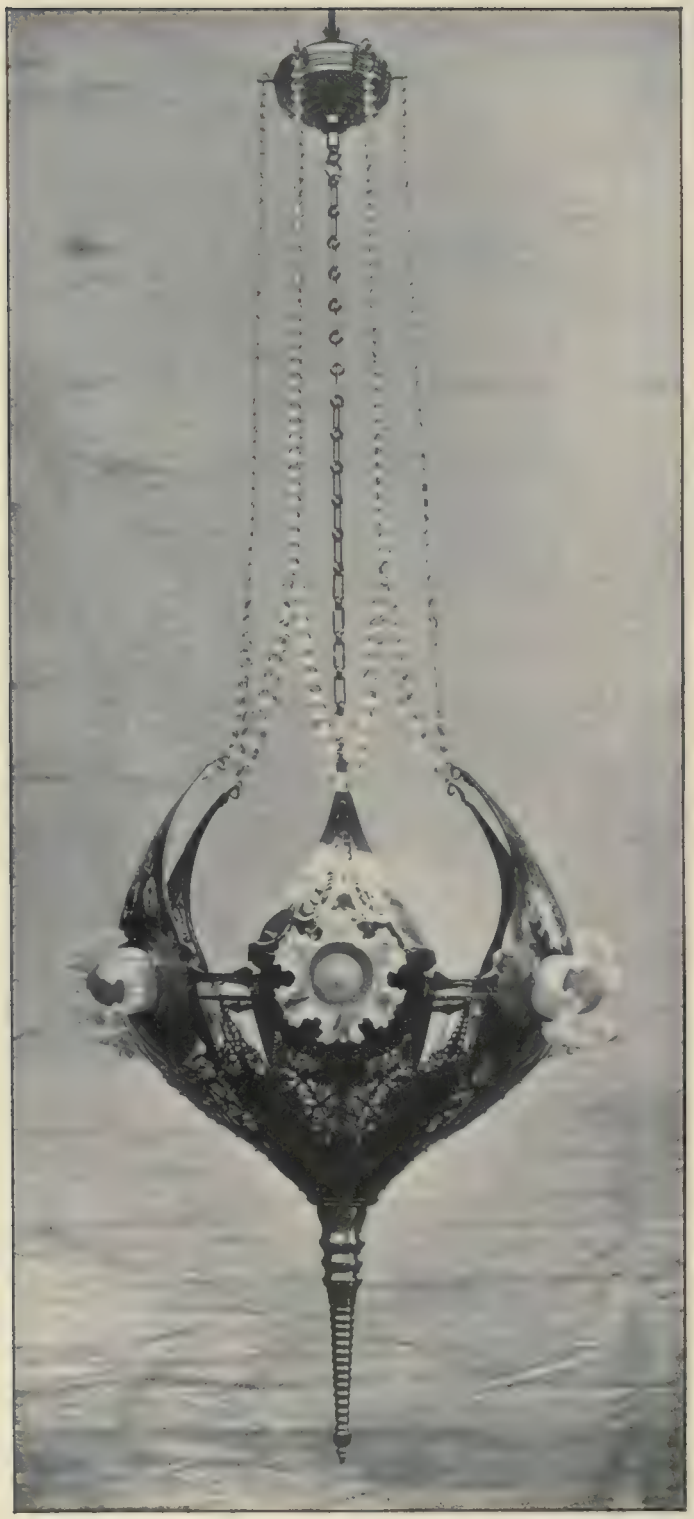
Bernh. Pankok in Stuttgart, Obere Endigung der auf S. 148 abgebildeten Uhr. In Bronze getrieben, ausgesagt und ciseliert durch die Kunstgewerbliche Werkstätte von Paul Stotz in Stuttgart.

halten, in dem sich ein dem Ganzen untergeordnetes und doch wieder selbständiges organisches Leben ausspricht.

Nun hat man allerdings bei uns in Deutschland etwa ums Jahr 1900 die überraschende Entdeckung gemacht, daß das Ornament etwas künstlerisch Verwerfliches sei, und daß das Holz, weil es gerade wachse, nur in ebenen Flächen und geraden Linien bearbeitet werden dürfe, kurz daß alles Heil im geometrischen Schematismus nach schottischem oder Wiener Vorbild bestehe. Das beste Mittel zu einer wahren Möbelkunst zu kommen, wäre demnach das, sich gewissermaßen als Urmensch — mit einem Feigenblatt und einer Axt bewaffnet in einen Wald zu stellen und sich aus dessen Bäumen seine Möbel selbst zu zimmern. Ueber diese paradiesische Unschuld kann ein Mann, der die Kunstgeschichte kennt und in den Möglichkeiten der Techniken zu Hause ist, nur lächeln. Er sieht in diesem Evangelium einiger blasierter Dekadents nur eine sehr begreifliche Reaktion gegen die geschwungene belgische Linie und den aus ihr entwickelten „Jugendstil", der sich zur wirklich modernen Kunst etwa verhält wie der Commis voyageur zum Großkaufmann oder der dumme August zum Herrenreiter.

Das einzig Wahre, was an dieser ganzen Theorie ist, ist die Tatsache, daß die Kunstform sich mit der materialgerechten Ausführung und der praktischen Zweckmäßigkeit verbinden muß, wenn etwas Einwandfreies zustande kommen soll. Und davon ist auch Pankok überzeugt. Man wird in seinen Möbeln zwar viele komplizierte Konstruktionen, aber keine einzige materialwidrige Verbindung, keinen einzigen unvernünftigen Fugenschnitt, keine einzige aufgeleimte oder sonstwie unsolide Verzierung finden. Und wo seine Konstruktion einmal etwas von derjenigen abweicht, die auf den Kunstgewerbeschulen gelehrt wird, sollte man sich immer fragen, ob sie nicht trotz ihrer Neuheit ganz gut mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ausgeführt werden kann, und ob sie nicht durch die wohlüberlegte Richtungsverschiedenheit der einzelnen Teile, z. B. durch die Wirkung des Glanzes und der Maserung eine ganz bestimmte künstlerische Wirkung erzielt, die beabsichtigt war.

Und was die praktische Zweckmäßigkeit betrifft, so ist wohl klar, daß diese durch gebogene und geschweifte Formen durchaus nicht beeinträchtigt zu werden braucht. Im Gegenteil, der menschliche Körper ist ja selbst aus- und eingebogen und fügt sich nur schwer dem geometrischen Schematismus der geraden Linie. Ich habe auf allen Stühlen Pankoks gesessen und viele seiner Tische und Schränke benutzt und kann nur sagen, daß sie der überwiegenden Mehrzahl nach sehr bequem sind, oft



Bernhard Pankok in Stuttgart, Beleuchtungskörper aus Bronze und Kristall für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis.

Ausgeführt durch die Kunstgewerbliche Werkstätte von Paul Stotz in Stuttgart.

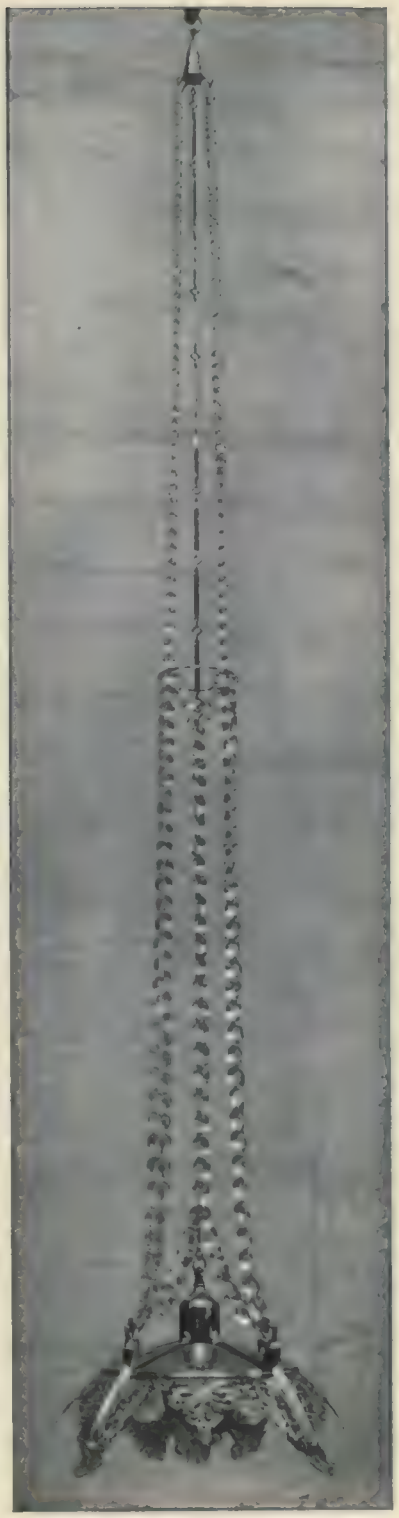
bequemer, als sie äußerlich erscheinen. Denn in letzterer Beziehung ist wohl zuzugeben, daß sie zuweilen durch eine gewisse spröde Eleganz und eine herbe Zierlichkeit, die nun einmal im Wesen der Pankok'schen Kunst liegt, für behäbige Leute nicht gerade einladend wirken. Ich führe diese Eigentümlichkeit auf den Umstand zurück, daß der Künstler infolge der langjährigen Entbehrungen seiner Jugend die Forderungen an Behaglichkeit, die in unseren Kreisen gestellt werden, und die er selbst zu stellen nicht immer in der Lage gewesen ist, zuweilen etwas zu gering einschätzt. Das Weiche, Anschmiegende, Nachgebende liegt überhaupt nicht in seinem Wesen. Gewissen gebogenen Formen, die wir von unseren Polstermöbeln und auch sonst von der älteren Kunst, z. B. von der Renaissance-Ornamentik her gewöhnt sind, geht er sorgfältig aus dem Wege. Alles Fließende, Weiche, was den Sinnen leicht eingeht, ist ihm ein Greuel. Seine Kunst ist keine, die den Genießenden sucht, sondern eine, die verlangt, daß der Genießende zu ihr kommt.

Auch will ich nicht leugnen, daß die Künstler der „Vereinigten Werkstätten", besonders in den ersten Jahren, die für uns in Betracht kommen, hie und da einmal etwas im Mobiliar gemacht haben, was sich mit der praktischen Zweckmäßigkeit nicht verträgt. So wird man auch an einigen Möbeln Pankoks geschnitzte Ornamente an Stellen finden, die mit den Füßen der Benutzer oder den Besen des Dienstpersonals oder gar mit den Kleidern der Damen in eine gefährliche Berührung kommen müssen. Hier hätte ein wohlwollender aber strenger Kritiker, der die Bedürfnisse eines modernen Haushalts kennt, dem jungen Künstler not getan. Aber das war eben die schwache Seite dieser ganzen Bewegung, daß sie von Anfang an der verständnisvollen Auftraggeber aus dem Publikum, die ganz

bestimmte praktische Bedürfnisse befriedigt haben wollen und besonders auch in pekuniärer Beziehung ganz bestimmte Grenzen setzen, ermangelte. So mußte sich, da die Künstler sich ihre Aufgaben selber stellten, ein Mobiliar entwickeln, das mehr den Charakter der Ausstellungskunst als des Familienbedarfs hatte, und das deshalb selbst wohlwollende Beurteiler zuweilen mehr elegant und originell als behaglich anmutete. Aber hieran waren die ungesunden Verhältnisse unseres Ausstellungswesens, nicht die Maler schuld. Hätten sie von Anfang an praktische Aufträge bestimmter Art erhalten, und wäre ihnen, die in München an das rastlose Bohèmeleben der jungen Künstlergeneration gewöhnt waren, frühzeitig Gelegenheit zum Verkehr in gebildeten Familien gegeben worden, so wären sie wohl früher von dieser Richtung des l'art pour l'art abgekommen.

Daß in Pankok auch das Zeug zu einem schlichten und anspruchslosen Nutzkünstler steckt, kann man aus der einfachen und ruhigen Innendekoration meines Tübinger Wohnhauses (1900/1901), sowie aus einem sehr schlichten Schlafzimmer in Fichtenholz (1898) und einer ebenfalls sehr einfachen Küche (1900), die er für die „Vereinigten Werkstätten" entworfen hat, erkennen. Hier mußte er sich eben in bestimmten Grenzen halten, und ich zweifle nicht daran, daß wenn er diesen Zwang häufiger erfahren hätte, auch mehr Werke seiner Hand diese monumentale Ruhe und Einfachheit der Formen zeigen würden. Interessant ist es, daß auch Pankoks jetzige Lehrtätigkeit sich ganz in dieser einfachen Richtung bewegt.

Bekanntlich hat im Jahre 1900 die Absicht bestanden, die „Vereinigten Werkstätten" nach Stuttgart zu ziehen, um der technisch hoch entwickelten, aber in künstlerischer Richtung von fremden Einflüssen abhängigen Stuttgarter Industrie neue Anregungen zuzuführen. Man dachte dabei weniger an die selbständige industrielle Tätigkeit des Unternehmens als an die erfindende Kraft der um dasselbe gescharten Künstler und die fruchtbare Verbindung, die durch ihre Verpflanzung nach Stuttgart zwischen der Kunst und dem Handwerk hergestellt werden könnte. Leider ist aus diesem Plan infolge des Widerstands der Fabrikanten nichts geworden, die in seltsamer Ueberschätzung der finanziellen Leistungsfähigkeit des Münchener Unternehmens die Konkurrenz, die ihnen aus einem staatlich unterstützten Institut dieser Art hätte erwachsen können, fürchteten. So ist denn nur ein Fragment des ursprünglichen Planes zustande gekommen in Gestalt der der Kunstgewerbeschule angegliederten, aber in sich selbständigen Lehr- und Versuchswerkstätte besonders für Möbeltechnik, an deren Spitze zuerst F. A. O. Krüger gestanden hat und seit kurzem der schon bei der Gründung mit einer Professur betraute Pankok steht. Die Möbel, die hier gemacht werden, gehören ganz dem einfachen und billigen Typus an, der sich dem Ideal der „Volkskunst" nähert, ein Zeichen, daß Pankok da, wo die



Bernhard Pankok in Stuttgart, Beleuchtungskörper aus Bronze und Kristall für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Kunstgewerblichen Werkstätte Paul Stotz in Stuttgart.

Bernh. Pankok in Stuttgart, Flügel für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart.

Verhältnisse es erfordern, wo z. B. die Schüler wie hier fast alle dem Handwerkerstande angehören, sich sehr gut in die Verhältnisse zu schicken weiß.

Eine andere Frage ist es freilich, ob eine Lehrtätigkeit auf diesem Niveau seiner spezifischen Begabung entspricht, und ob es zweckmäßig ist, von einem Pfirsich zu verlangen, daß er wie Leberwurst schmecke. Pankok hat, darüber darf man sich nicht täuschen, sein Höchstes in reichen kunsthandwerklichen Schöpfungen individuellen Charakters geleistet. Diese Werke sind gar nicht für die große Masse des Volkes oder des Mittelstandes bestimmt. Sie sind als Einzel-Kunstwerke für wohlhabende Leute, als Ausstattungsgegenstände fürstlicher Paläste, städtischer und ländlicher Villen der Finanzaristokratie, Hôtels, Bankgebäude usw. gedacht, kurz auf ein Publikum berechnet, das sie bezahlen kann. Er weiß sehr wohl, daß es auch eine andere, einfachere Kunst gibt und geben muß, und daß diese Kunst dem Mittelstande mehr zusagen wird als die seinige. Aber er selbst möchte eben, obwohl er auch einfacheren Bedürfnissen Rechnung tragen kann, lieber in der anderen Richtung tätig sein, einer Richtung, deren historische Berechtigung durch die Namen berühmter Kunstgewerbler der Vergangenheit, eines Flötner, Jamnitzer, Cellini, Boulle, Dinglinger usw. zur Genüge bewiesen wird. Man wird billig fragen dürfen, ob es nicht zweckmäßiger wäre, seine Kraft in engere Verbindung mit der sogenannten „hohen" Kunst zu bringen und durch seine Lehre besonders die jungen Künstler der Akademie der bildenden Künste schon während ihrer Studienzeit auf das Gebiet der Nutzkunst hinzuweisen, in das sie ja doch im späteren Leben zum Teil übergehen müssen.

Mit der Art, wie die Hauptschöpfungen Pankoks — als Ausstellungsgegenstände — zustande gekommen sind, hängt auch eine besondere Eigentümlichkeit seiner

Einzelheit vom Deckel des Flügels (vgl. S. 154). Nach dem Entwurf von Bernhard Pankok ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart.

Druck von Illig & Müller in Göppingen.

Bernhard Pankok in Stuttgart, Ecke des nebenstehenden Flügels und Klavierstuhl. Ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart.

Kunst zusammen, nämlich das Streben, sich überall, auch auf kleinem Raume möglichst energisch und vielseitig auszusprechen. Dieses Streben bemerken wir schon bei einzelnen seiner Möbel, die jene weitausladenden, lebhaft bewegten Formen zeigen, deren täglicher Anblick auf die Dauer wahrscheinlich ermüdend wirken würde. Wir bemerken es dann an seinen ganzen Ausstattungsensembles, in denen sich nicht selten auf kleinem Raume eine überreiche Fülle interessanter und geistreicher Motive zusammendrängt. Es tritt uns endlich entgegen an seinen gedruckten Tapeten und schablonierten Friesen, die zwar in Zeichnung und Farbe märchenhaft schön sind, aber als Hintergrund für Bilder und Möbel zuweilen etwas zu unruhig wirken, wie man denn auch an einigen seiner Bilderrahmen aussetzen kann, daß sie

Bernhard Pankok in Stuttgart, Flügel für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart.

in ihren Formen zu selbständig mitsprechen, statt sich den Bildern ganz unterzuordnen.

Denn das wird immer eine der schwierigsten Aufgaben der dekorativen Kunst sein, die richtige Mitte zu halten zwischen jener Einfachheit, die die Ausstattung nur als Milieu, als ruhigen Hintergrund des darin sich abspielenden menschlichen Lebens auffaßt, und jener organischen Belebung der Formen, nach der wir nun einmal ein Bedürfnis haben, und die uns auch in dem Gebrauchsgegenstand ein lebendes Wesen, einen Teil von uns selbst zu sehen anregt. Und es ist gewiß eines der stärksten Argumente, das die Primitivisten für sich anführen können, daß eine Ausstattung, die sich in lauter senkrechten und wagrechten Linien bewegt, wenigstens der ersten dieser beiden Forderungen unbedingt gerecht wird. Aber Pankoks Begabung liegt nun einmal mehr in der anderen Richtung, und so kommt es, daß in seinen von den „Vereinigten Werkstätten" ausgeführten Entwürfen, z. B. dem schwarzen Schlafzimmer von München, dem Dresdener Musikzimmer, dem Pariser Rauchzimmer, dem Dessauer Standesamtszimmer, dem Stuttgarter Saal in der Dresdener Ausstellung, dem in diesem Heft abgebildeten Musikzimmer für St. Louis, endlich in den schon früher und dann neuer-

dings wieder für Hermann Obrist ausgeführten Innenausstattungen der reiche, hie und da selbst phantastische Zug überwiegt. Pankok selbst erklärt diese Eigentümlichkeit daraus, daß ihm bei all diesen Arbeiten zu viel eingefallen sei, und daß er natürlich das Bedürfnis gehabt habe, sich in den einzelnen Räumen, die ihm zur Verfügung gestellt waren, so vollständig wie möglich auszusprechen. Hätte er statt dieser einzelnen Ausstellungsarbeiten Gelegenheit gehabt, ganze Wohnungen und Häuser mit all ihren Räumen auszustatten, so würde sich der Reichtum der Motive ganz von selbst mehr verteilt haben. Und diese Auffassung wird durch mein Haus bestätigt, in dem wie gesagt der ruhige Charakter überwiegt, weil die dekorativen Elemente sehr weise verteilt sind und höchstens in dem reichen Materialwechsel und der starken Farbenwirkung des Außenbaus und einigen allzu lebhaft bewegten schmiedeeisernen Gittern sich eine gewisse Uebertreibung bemerken läßt. Es ist schade, daß das Urteil über Pankok von jeher mehr durch die überraffinierten als durch die schlicht bürgerlichen Arbeiten der letzteren Art bestimmt worden ist.

Immerhin muß man sagen, daß auch seine reichsten Werke, wie z. B. das Musikzimmer von St. Louis, durch den auserlesenen Geschmack wirken, mit dem die Ziermotive auf einzelne konstruktiv wichtige Punkte verteilt sind, während im übrigen die ruhigen ebenen Flächen des edlen Materials zur vollen Wirkung kommen. Wie selbstverständlich und echt holzmäßig ist hier die bis zur Decke hinaufgehende Wandvertäfelung konstruiert, wie einfach und herbe wirken die Umrisse des Sofas, wie behaglich ist in diesem Falle die Form der Stühle, wie anspruchslos die rechteckige Gliederung des Glasschrankes und der Standuhr, wie einfach und streng organisch die Umrahmung der Tür! Und doch, welches Leben und welcher Geist pulsiert in den einzelnen Ziermotiven, den feinen fast hyperoriginellen Intarsien der Vertäfelung, den prächtigen Seidenstickereien der Sofa-Kissen, den verständiger Weise rein geometrisch gehaltenen Glasgemälden, den silbernen Türbeschlägen, dem durchbrochenen Deckel der Standuhr, den reizvollen Beleuchtungskörpern und den leider nur etwas zu weit über Augenhöhe angebrachten Holzschnitzereien, in deren musterhaft stilisierten Tierkopfornamenten eine echt nordische Märchen-Phantasie ihren Ausdruck findet! Auch als Plastiker hat sich Pankok hier betätigt, nämlich in den Elfenbeinreliefs des Notenschrankes, den einzigen Stücken, die sogar den Beifall eines übelwollenden Kritikers gefunden haben, weil — er sie irrtümlich einem anderen Künstler als Pankok zuschreiben zu müssen glaubte. Den Höhepunkt dieses Raumes bildet der wundervolle Schiedmayer'sche Flügel, bei dem be-

Bernhard Pankok in Stuttgart, Flügel für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis. Ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart.

K. Lange, Bernhard Pankok.

Bernhard Pankok in Stuttgart, Notenschrank. Ausgeführt von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart mit Elfenbeineinlagen von B. Rudolph, Elfenbeinschnitzerei in Stuttgart.

sonders die Lösung der Seitenwangenlinie und der Pedalriegel vorbildlich ist, während die Intarsien des Deckels nach meinem Geschmack die Fläche zu gleichmäßig bedecken. Die ungeheure Ueppigkeit der technischen Ausführung in diesem Raume, die seine Kosten etwa auf die eines normalen Wohnhauses hinaufgeschraubt hat, erklärt sich daraus, daß derselbe dazu dienen sollte, die technische Leistungsfähigkeit der württembergischen, speziell der Stuttgarter Industrie den Amerikanern vor Augen zu führen, und man muß zugeben, daß diese Absicht auch in vollem Maße erreicht ist. Die alten guten technischen Traditionen des Württembergischen Handwerks verbinden sich hier mit dem Phantasiereichtum der neuen Kunst zu einer unvergleichlichen Gesamtwirkung, die für die Zukunft die besten Hoffnungen erweckt. Ich zweifle durchaus nicht daran, daß derartige Schöpfungen in etwa 100 Jahren, wenn man die Bedeutung der gegenwärtig bestehenden Bewegung völlig erkannt haben wird, eine ähnliche historische Wertung finden werden wie die besten Schöpfungen der sogenannten „hohen" Kunst der Renaissance. Und ich beneide jeden, der wie Obrist in der Lage ist, sich derartige künstlerische Glanzleistungen während der kurzen Zeit zu kaufen, die diese Blüte des modernen Kunsthandwerks voraussichtlich dauern wird. All diese reicheren Räume von Pankok haben in hohem Grade das, was den Reiz der dekorativen Kunst neben der organischen Belebung der Materie in erster Linie ausmacht, nämlich Stimmung. Und es ist ganz erstaunlich, wie der Künstler besonders durch die Farbenwahl dem Charakter der Räume, die er ausstatten soll, gerecht zu werden weiß. Man vergleiche in dieser Beziehung etwa das schwarze Schlafzimmer (jetzt im Besitze von Professor Krüger), das den Charakter der Nacht und des finsteren Schweigens schon durch seine Farbenwahl in fast unheimlicher Weise ausspricht, mit den zarten und hellen Tönen des Dresdener Zimmers, das die heitere und tändelnde Eleganz der modernen Damenwelt wiederspiegelt, und diese wieder mit den derben etwas bäurischen Farbenkontrasten an meinem Hause, dem der Typus des Schwarzwälder Bauernhauses zugrunde gelegt ist. Nirgends ein konventionelles Schema der Farbenwahl, überall vielmehr ein verständnisvolles Eingehen auf den jeweiligen Charakter des zu verzierenden Objekts.

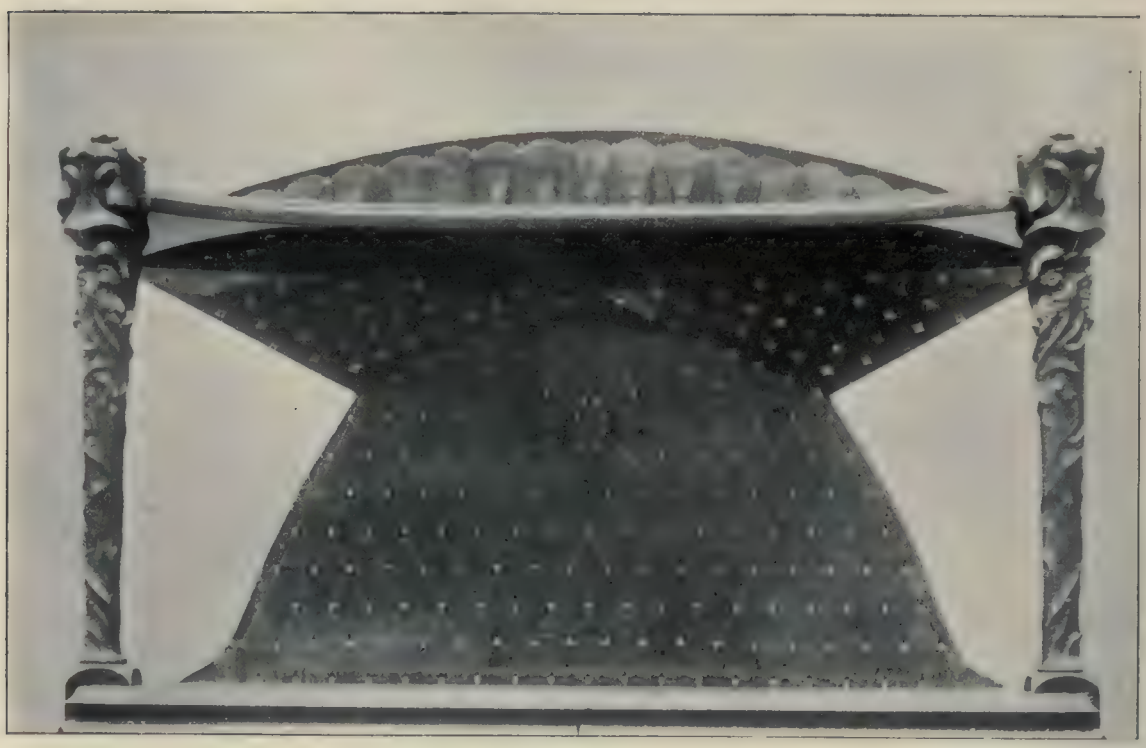
Es hieße aber Pankoks Bedeutung als Künstler unterschätzen, wenn man ihn lediglich als Ausstattungskünstler, als Dekorateur oder Möbelzeichner würdigen wollte. Schon im Kunstgewerbe selbst ist er vielseitiger als die meisten seiner Berufsgenossen. Er hat ebenso wie Holzmöbel auch textile Arbeiten entworfen, geknüpfte Teppiche,

seidengestickte Kissen, Tischdecken, Vorhänge, Wand- und Polsterbespannungen für Weberei und Applikationsarbeit. Wir haben von ihm sehr schöne Metallarbeiten, Beleuchtungskörper für Gas und elektrisches Licht, Heizkörper-Verkleidungen, Tür- und Fensterbeschläge, Leuchter und Kleiderhaken, die ihn auch im Gebiet der Metallarbeit wohl beschlagen zeigen, wenn ihm auch diese Seite nicht so sehr zu liegen scheint wie die Holzarbeit, die er, wenn ich so sagen darf, mit der Muttermilch eingesogen hat.

Als Flächen-Ornamentiker zeigt er einen hervorragenden Sinn für die stilistische Behandlung der Naturformen, besonders der Pflanzen, aber auch der Vögel und Vierfüßler. Hier steht er natürlich auf dem einzig vernünftigen Standpunkt, daß das Ornament niemals naturalistisch sein darf. Ein Botaniker würde ebensowenig Freude an der Bestimmung seiner Pflanzen haben wie ein Zoolog an der Bestimmung seiner Tiere, ein Beweis, daß er als Künstler auf dem richtigen Wege ist. Schon als Kind hat er besonders gern Vögel gezeichnet, aber sich bei ihrer bunten Kolorierung absolut nicht an die Natur gehalten. Dabei ist er aber viel zu sehr Poet und Naturmensch, um auf die Natur als Grundlage der Ornamentik zu verzichten. Der müßige Streit, ob das Ornament rein linear oder vegetabilisch sein solle, existiert für ihn nicht. Bei der Konstruktion des Ganzen läßt er die abstrakte im Grunde aber doch immer durch organische Analogien bestimmte Linie sprechen, bei der Ornamentierung des Einzelnen treten Pflanzen- und Tierwelt in ihr Recht. Es ist auch theoretisch wirklich ziemlich gleichgültig, ob man im einzelnen Falle das Blatt und die Blume als solche erkennt, oder ob vom Baumstamm, vom Stengel usw. nur die Linie und die geschwellte Form herübergenommen ist. Und dabei weiß er die Künste sehr genau zu unterscheiden. Es würde ihm niemals einfallen, einen Vogel in einem Bilde nur deshalb unnatürlich zu malen oder bewußt zu stilisieren, weil er in seinen ornamentalen Kompositionen der platten Naturwahrheit instinktiv aus dem Wege geht.

Bernhard Pankok in Stuttgart, Einzelheit des nebenstehenden Notenschrankes: Muse, in Elfenbein geschnitzt von B. Rudolph in Stuttgart.

Zu der kunstgewerblichen Ornamentik gehört auch sein Buchschmuck, durch den er sich eigentlich zu allererst in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Und wer die Illustrationen des Katalogs der deutschen Ausstellung in Paris, die Vignetten in der „Jugend" und in dem „Goldenen Buch an der Jahrhundertwende", die Umschlagzeichnung zur „Dekorative Kunst" (vgl. V. Jahrgang No. 3. Dezemberheft 1901), zu Velhagen & Klasings Monographien des Kunstgewerbes, die Kopfleiste zu der Zeitung



Bernhard Pankok in Stuttgart, Einzelheit des Notenschrankes. Ausgeführt von der Hof-Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart. Intarsien von Georg Wölfel, Anstalt für eingelegte Arbeiten, in Stuttgart.

„Tag" und so manches andere kennt, was in weitere Kreise gedrungen ist, der wird ihm das Zeugnis nicht versagen können, daß er in diesem Gebiete eine ganz besondere, höchst reizvolle und poetische Erfindung entfaltet hat, die in gleicher Weise den Bedingungen der ornamentalen Wirkung wie den Forderungen der Naturwahrheit gerecht wird. Bei seinen figürlichen Illustrationen verfolgt er das Prinzip, sie in dünnen, vielleicht hie und da zu dünnen Linien zu halten, damit sie nicht aus der ornamentalen Wirkung des Ganzen, die durch die Umrahmung bestimmt ist, herausfallen, eine Gefahr, die besonders deshalb nahe liegt, weil seine figürlichen Scenen schon in ihrer räumlichen Komposition meistens ganz realistisch gedacht sind, also bei sorgfältigerer Ausführung zu selbständig wirken würden. Doch kennt er ein bewußtes Archaïsieren auch auf diesem Gebiete nicht; was dem oberflächlichen Blick so scheint, ist mehr eine gewisse Befangenheit in der perspektivischen Zeichnung der Formen als absichtliche Altertümlichkeit.

Abgesehen von diesen Hauptgebieten seiner Tätigkeit, Kunstgewerbe und Buchschmuck, ist nun aber Pankok einer der vielseitigsten Künstler, die gegenwärtig unter uns leben. Es gibt kaum ein Gebiet der Kunst, auf dem er sich nicht praktisch versucht hätte. Als Maler hat er nicht nur die herkömmliche Technik der Oelmalerei gelernt, sondern auch vor einigen Jahren auf Grund der Beschreibungen Vitruvs und der überlieferten Rezepte der Renaissancekünstler selbständige Versuche im Fresko gemacht, die, wenn sie auch künstlerisch nicht ganz einwandfrei sind, doch in technischer Beziehung das höchste Interesse erregen. Die Wandgemälde im Vorzimmer des Dessauer Standesamts und auf der Veranda meines Hauses zeigen nämlich nicht nur, daß man bei richtiger Präparation des Grundes im Fresko ebenso impressionistisch malen kann wie in der Oeltechnik, sondern sie scheinen auch die Behauptung Lügen zu strafen, daß das Fresko in unserem Klima keine Dauer habe. Es sind technische Versuche, die bei der außerordentlichen Schwierigkeit des Verfahrens nicht vollkommen gelingen konnten, und die auch in ihrer fleckigen Wirkung den Forderungen der monumentalen Malerei noch nicht ganz gerecht werden, die aber eine hervorragende dekorative Fähigkeit bekunden und die Sehnsucht des Künstlers

nach einem größeren Auftrage dieser Art wohl begreiflich erscheinen lassen.

Als Plastiker hat sich Pankok betätigt in den figürlichen Holz- und Elfenbeinschnitzereien seiner reicheren Schränke, Türen usw., die er alle selbst modelliert, teilweise sogar selbst geschnitten hat, und die eine sehr feine Materialstilisierung zeigen.

In den graphischen Künsten ist er bei uns in Deutschland gegenwärtig vielleicht der technisch am meisten Versierte. Danken wir doch ihm die Wiedererweckung einiger lange Zeit vergessener Prozeduren wie der Schabkunst und des farbigen Aquatintastichs, und in seinen radierten Landschaften, Porträts und figürlichen Kompositionen, von welchen letzteren ich nur sein bestes Blatt: den Geiger, nennen will, hat er alle Verfahren des Kupferdrucks, die bisher bekannt sind, angewendet, um teilweise höchst interessante malerische Wirkungen zu erzielen. Ja es ist nicht unmöglich, daß wir ihm einmal die Erfindung ganz neuer Verfahren zu danken haben werden. Auch einige geistreiche Exlibris hat er neuerdings radiert und selbst die Technik des farbigen Künstlerholzschnittes nach japanischem Muster ist ihm, wie das Porträt seines Freundes Orlik zeigt, nicht fremd geblieben.

Pankoks Ideal geht auf eine gleichmäßige Beherrschung aller Künste und eine Verbindung möglichst vieler derselben zu einer einheitlichen dekorativen Wirkung. Er würde am liebsten einen großen Monumentalbau entwerfen, seine plastischen Verzierungen selbst modellieren, alle seine Wände eigenhändig mit Fresken bemalen und die ganze Innenausstattung zeichnen und unter seiner Aufsicht ausführen lassen. Dabei schweben ihm offenbar die großen Meister der italienischen Renaissance vor, die alles konnten und das Größte wollten. Von den deutschen Künstlern der Vergangenheit ist wohl Peter Flötner derjenige, der diesem Ideal am nächsten gekommen ist — oder gekommen wäre, wenn er nicht — in dieser Beziehung ein schlechtes Vorbild — arm und unberühmt das Zeitliche gesegnet hätte.

Inwieweit dieses Ideal einer allseitigen künstlerischen Ausbildung in der Gegenwart mit ihren gesteigerten Ansprüchen und ihrer durchgeführten Arbeitsteilung noch zu erreichen ist, will ich hier unerörtert lassen. Am schwierigsten scheint mir bei der gegenwärtigen Lage der Dinge das Eindringen in die Architektur zu sein. Aber das Beispiel von van de Velde, Behrens, Riemerschmid, Schultze-Naumburg usw., die ja alle von der Malerei hergekommen sind und schon hervorragende Bauten ausgeführt haben, berechtigt hier doch zu einer gewissen Hoffnung. Und es ist zweifel-

Bernhard Pankok in Stuttgart, farbige Fensterverglasung für das Musikzimmer der Weltausstellung in St. Louis. Ausgef. von der Kunstglaserei Valentin Saile in Stuttgart.

los, daß ein Maler, der technisch so in allen Gebieten erfahren ist wie Pankok, sich leicht soweit in die architektonische Konstruktionslehre und die praktische Bauvorbereitung einarbeiten könnte, daß er mit Hilfe eines geschulten Werkmeisters auch einen größeren Bau nach eigenem Entwurf auszuführen imstande wäre. Sind doch auch bei meinem Hause die Werkpläne nach seinen Skizzen von einem Architekten (Biebericher) ausgearbeitet worden. Vielleicht wird man einmal einsehen, daß das Heil unserer Baukunst in einer Verbindung wirklich schöpferischer Künstler mit guten Technikern liegt, nicht in der Heranzüchtung unproduktiver Archäologen, die schon deshalb keine Künstler sein können, weil sie gleichzeitig Verwaltungsbeamte, Schreiber und Rechner sein müssen. Der Tiefstand unserer modernen offiziellen Architektur ist nachgerade ein offenes Geheimnis. Wir werden aus dieser Misère nicht herauskommen, solange die maßgebenden Kreise sich nicht entschließen können, den wirklichen Künstlern denjenigen Anteil an öffentlichen Bauten zuzuweisen, der ihnen in allen Fragen, wo es sich um Kunst handelt, ohne Zweifel gebührt. Und selbst eine so konservative Kunst wie die Architektur kann sich, wie das Beispiel von Wien und Darmstadt lehrt, auf die Dauer der modernen Richtung nicht verschließen. Mit dem Lavieren und Vermitteln ist es nicht getan. Man kann einen Pfannkuchen nicht backen, ohne die Eier zu zerschlagen. Das heißt, mit der freien Anwendung der historischen Formen, und wenn sie noch so geschmackvoll und einfach wäre, ist dem modernen Bedürfnis nicht Genüge geleistet. Wir brauchen neben dieser vermittelnden Richtung, deren Bedeutung gerade im gegenwärtigen Augenblick wir wohl zu würdigen wissen, auch auf diesem Gebiete eine Vertretung des wirklich Neuen, und man sollte die Kräfte, die dazu imstande wären, benutzen, solange sie da sind. Eine Blüte der Kunst dauert erfahrungsgemäß nur wenige Jahrzehnte. Es könnte sich begeben, daß man zu spät zu der Einsicht käme, den richtigen Moment verpaßt zu haben. Das mögen sich die Ewiggestrigen gesagt sein lassen.

Wir können unter den modernen Künstlern zweierlei Typen unterscheiden. Die einen sind die Einseitigen, die sich ganz auf eine Kunst konzentrieren und in dieser das Höchste zu leisten suchen, dazu gehörten z. B. Leibl, Lenbach und Böcklin. Die anderen sind die Vielseitigen, Vielgeschäftigen, die rastlosen Experimentatoren, die alles versuchen. Zu ihnen würde ich etwa Klinger, Pankok, Orlik usw. rechnen. Wir brauchen keinen Rangunterschied zwischen beiden aufzustellen, sie sind uns beide nötig, und wir sollen uns ihrer freuen. Die ersteren schaffen ja sicher die vollendeteren Werke, abgeklärte, in sich vollkommene Schöpfungen, die die Jahrhunderte überdauern werden, die letzteren aber finden dafür mehr neue Wege, regen mehr an, streuen mehr Saat aus, wenn auch ihre Werke den höchsten Anforderungen nicht immer genügen. Für einen jungen Künstler ist es gewiß keine Schande, wenn er sich in allen Gebieten versucht, in allen Künsten das Höchste leisten möchte. Nur muß er sich bewußt bleiben, daß eine gleiche Vollkommenheit in allen Gebieten bei der Beschränkung der menschlichen Natur unmöglich ist. Das Leben bringt es ja auch von selber mit sich, daß man im Alter seinen Stecken etwas zurücksteckt.

ALFRED MESSEL • DAS WARENHAUS WERTHEIM IN DER ROSENTHALERSTRASZE ZU BERLIN

ALFRED MESSEL

DAS WARENHAUS WERTHEIM IN BERLIN:
ECKE ROSENTHALER- UND SOPHIENSTRASZE

ALFRED MESSEL

DAS WARENHAUS WERTHEIM IN DER ROSENTHALERSTRASZE ZU BERLIN: HAUPTEINGANG

ERNST WESTPHAL — SKULPTUREN VOM WARENHAUS WERTHEIM

EIN NEUES WARENHAUS

Seit den siebziger Jahren ist Berlin in rapider Entwicklung begriffen. Für die Baugeschichte der Stadt lassen sich einzelne Stilphasen nach Jahrzehnten feststellen: die Renaissance- und Barockbewegung der siebziger Jahre, das Rokoko der achtziger, bis um die Mitte der neunziger Jahre mit einer stärkeren Inanspruchnahme der elektrischen Kraft und ihren Neuerungen in der Hochbahn, den großen Warenhäusern, der Neugestaltung der Schaufenster ein neuer, nicht zu verkennender glücklicher Werdegang anhebt.

Die unbestreitbar hervorragendsten Denkmäler dieser Kunst der Zukunft sind die beiden großen Warenhäuser WERTHEIMS in der Leipziger- und Rosenthalerstraße. (Vgl. Band I S. 263 u. f.) Der Erbauer, Prof. A. MESSEL, hat das große Verdienst, in der Einheit dieser Organismen, der klaren Gliederung und elementaren Kraft ihres Pfeileraufbaues auch den Laien unmittelbar überzeugende Neuwerte der künstlerischen Anschauung geschaffen zu haben. Seinen Schöpfungen gegenüber fällt es schwer, sich der überschwenglichsten Lobeserhebung zu enthalten.

Der neue Eck- und Erweiterungsbau an der Leipzigerstraße ist neuerdings eröffnet. Ein gewaltiger Auftakt des Straßenzuges, als Einleitung einer endlosen Pfeiler- und Fensterreihe. Riesenpfeiler und hohe schmale Fenster wie bei einer gotischen Kathedrale. Die neue Gotik der modernen Tempel des Verkehrs. Der große Lichthof gehört in seiner Raumwirkung zu den gewaltigsten Eindrücken, die man überhaupt erleben kann.

Der Raum wurde durch breite goldkassettierte Gurte in der Höhe zweimal überbrückt. So entzieht sich die ganze Ausdehnung des Tonnengewölbes der Anschauung, und für die Vorstellung entstehen unerschöpfliche Raumsphären.

Sehr verwandt mit diesem Werke, jedoch von einer starken Differenzierung im einzelnen, ist der in den Dimensionen kleinere Bau der Rosenthalerstraße. Auch hier als wesentliche Einheit stark emporstrebende Pfeiler, die um einen rechteckigen Hof im Innern Rundbögen tragen, zwischen welchen die Umgänge der einzelnen Stockwerke hängen. Die Fassade bildet so den natürlichen Abschluß des von innen heraus sich entwickelnden

Organismus. Während die Pfeiler in der Leipzigerstraße nach außen gerundet sind, erscheinen hier stark herausgearbeitete Profile, wie denn überhaupt der leichteren und graziöseren Art der hohen Fenster und ihrer Eisenfassung gegenüber alles derber und wuchtiger, aber auch intimer wurde. Neben den älteren Warenhäusern, ist hier der Versuch gemacht, nur die Fenster des Erdgeschosses als Schaufenster auszubilden, die übrigen Geschosse haben eine kleinere Teilung erhalten. Die Horizontale wird unter den Fenstern und besonders beim Dache, ohne sich vorzudrängen, zu einem stärker mitsprechenden Faktor. Es überwiegt jedoch auch hier der stärkere vertikale Aufriß, der sich unter dem Dache in enger Parallelgliederung, nach Analogie der kleineren Scheiben, fortsetzt. In trefflich rhythmischer Anschauung wird diese feinere Gliederung an der Ecke der Sophienstraße (Abb. S. 162) von der Struktur der weiter zurückliegenden Gebäude, die der anstoßenden engen Straße entsprechend, nicht so hoch emporgeführt sind, in breiterer Fassung vorbereitet, um durch die schrägen Fensterreihen des Treppenhauses allmählich gesteigert zu werden.

In künstlerischer Feinfühligkeit hat MESSEL die ganze Struktur mit heimischer Eigenart verbunden. Die Belebung durch kleine Fenster ruft in gleicher Weise wie die geschwungene Linie der altmärkischen Dachfenster Anklänge an die heimische Formenwelt wach. Es entsteht ein Stück Entwicklungsgeschichte vom kleinen märkischen Krämerladen zur monumentalen Neuerung des Warenhauses. Aber abgesehen von diesen Assoziationen bedeuten die Schöpfungen MESSELS Freiheit der architektonischen Intelligenz. Die Palastfassade und ihre dekorativ plastische Ueberladung ist überwunden. Die plastische Belebung beschränkt sich auf stark impressionistisch behandelte Einzelheiten, die sich der Architektur trefflich einfügen.

Diese Arbeiten, besonders die schönen Figuren, stammen von der Hand des Bildhauers ERNST WESTPHAL.

ERNST WESTPHAL SKULPTUREN VOM WARENHAUS WERTHEIM

Das Material der Front ist Dorlaer Muschelkalkstein, das der Front in der Sophienstraße Wünschelburger Sandstein. Mitarbeiter MESSELS war Bauinspektor WILBACH.

Als Ganzes bedeutet auch diese Schöpfung neben den andern Berliner Bauwerken die sichtbar gewordene nackte Funktion des Organismus und eine bisher ungeahnte Vertiefung. Das Warenhaus wirkt nunmehr durch sich selbst. Jede äußerliche Reklame ist verschwunden. Der Name des Besitzers steht auf einer kleinen Bronzetafel des Eingangs.

In allem lebt jene Feinheit der künstlerischen Lösung, die einer Schöpfung bleibenden Wert leiht.

Und es ist unschwer einzusehen, daß Berlin und seine Straßen auf Grund des gesteigerten Geschäfts- und Verkehrswesens wie in den letzten, so auch in den nächsten fünfzig Jahren dem gleichen Wechsel einer architektonischen Neugestaltung unterworfen werden.

MAX CREUTZ

GARTENGESTALTUNG

I.

GARTEN UND HAUS

Von Camillo Karl Schneider, Wien

Mit dem Worte „Garten“ werden recht verschiedenartige Dinge bezeichnet. Was es ursprünglich, etymologisch bedeutet, bleibe dahingestellt. Meine Aufgabe verlangt nur, daß ich genau erläutere, in welchem Sinne ich den Begriff „Garten“ verstanden wissen will. Und damit mich kein Leser mißverstehe, beginne ich mit der Erklärung, daß ich heute nur vom Garten im eigentlichen Sinne, vom Garten als Glied des Hauses spreche. Der „Park“ ist ein ander Ding, ein ander Ding auch die „öffentliche“ Anlage. Ihnen beiden werde ich mich später noch zuwenden.

Doch auch vom „Hause“ will ich sprechen. Ich fasse dabei den Begriff Haus als Wohnung einer Familie. Haus und Garten bilden im Verein die Wohnstätte, das Heim.

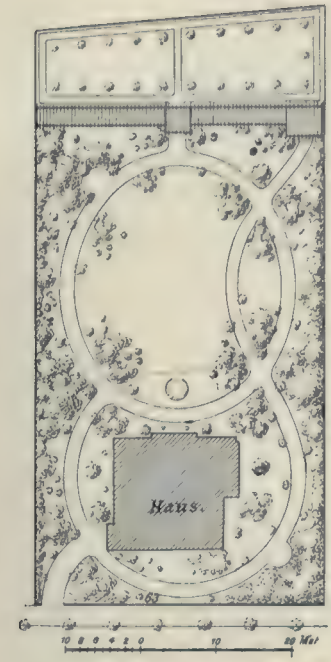
Welche Aufgaben stellt uns die Anlage eines solchen Gartens? Wir werden die Antwort finden, wenn wir das Verhältnis des Gartens zum Hause schärfer charakterisieren. — Das Haus ist der Mittelpunkt, das Gegebene. Es ist, oder sollte wenigstens sein, der vornehmste Ausdruck der Lebensführung seiner Bewohner. Der Garten bildet die nicht nur wünschenswerte, nein notwendige Ergänzung. Er schließt die eigentliche Wohnung ab gegen die störenden Einflüsse der Umgebung, er erweitert die intime Enge der Zimmer.

Dies kann er nur in regelmäßiger oder architektonischer Gestaltung. Durch sie allein läßt sich auf dem begrenzten Raume ein organisches Gefüge bilden, nur so eine Einteilung treffen, die das Verwachsensein mit dem Hause ausdrückt, dies nach jeder Richtung hin ergänzt. Jede andere Konstruktion, die nicht den Hauscharakter wiederatmet, erscheint als bloße Zierform, als aufgeklatschtes Stuckwerk, nicht als organisch mit dem Hause verbundenes Gebilde.

REGELMÄSZIGER GARTEN EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES

Als Glied der Wohnung bedarf auch der Garten eines soliden Abschlusses gegen die Außenwelt. Mein Heim öffne ich nur denen, die mir nahe stehen; nicht jeder Beliebige soll hineinschauen, ebenso wenig in den Garten, wie in die Stube. Streben wir jetzt endlich wieder in der Wohnung danach, sie unserem Geschmacke, unseren Bedürfnissen gemäß auszugestalten, so sollen wir's auch im Garten tun. Will ich doch hier so gut wie dort mir und den Meinen Genuß bereiten, indem ich gerade das pflege, woran mein Auge Gefallen findet, und es so ziehe, daß es in der mir angenehmen Weise zur Geltung kommt.

Ist das nicht das Allerselbstverständlichste? Ich sollt's meinen. Und doch läuft das Tun unserer

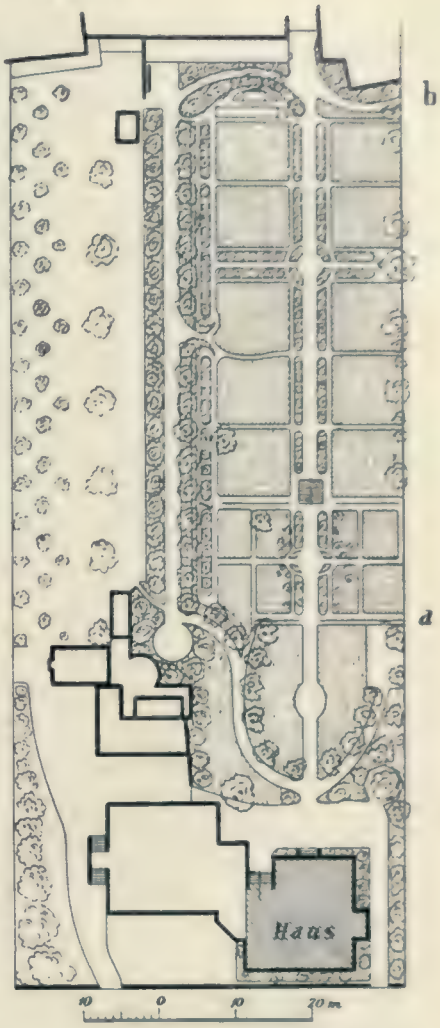


Baumeister und Gartenarchitekten auf das volle Gegenteil hinaus. Sie sind glücklich soweit gekommen, daß sie gar nicht mehr nach den besonderen Wünschen des Besitzers fragen. Sie scheinen nur das ihnen durch die Fachschule eingebläute Schönheitsideal der herrschenden Mode zu kennen. Dieses trachten sie zu verkörpern, und — nennen sich Künstler, sprechen womöglich noch von Individualität, wobei sie allerdings glauben, daß Betätigung eigener Persönlichkeit in unverständlicher Linienführung oder ähnlichen auffälligen Aeußerlichkeiten sich kund tue.

So tun die Tausende der „Fachleute", die tatsächlich das Gebiet der Haus- und Gartengestaltung noch beherrschen.

Ihnen stehen einige Wenige gegenüber: Künstler, die mit eigenen Augen die Welt beschauen. Die wissen, daß jede Kunstaufgabe eine individuelle Lösung verlangt. Seit solche Künstler der Architektenschar entwachsen, sich mit Hausgerät und Tracht befassen, sind auf diesen Gebieten neue Wege eingeschlagen worden, die zum Bessern führten, und — wie wir hoffen — zum Besten führen werden. Von diesem Aufschwung im Gestalten der Wohnung und ihrer Einrichtung ist hier zumeist gesprochen worden.

Nicht so vom Garten. Und doch tut eine Aussprache über den Stand unserer Gartengestaltung bitter not. Deshalb bin ich der Leitung dieser Zeitschrift sehr dankbar, daß sie mich aufforderte, die Fragen der Gartengestaltung im Anschluß an die Kunstbestrebungen unserer Tage zu behandeln.



* * *

Wollen wir heute wirkliche Gärten in unserem Sinne kennen lernen, dann müssen wir sie auf dem Lande oder in der Kleinstadt suchen, an Orten, wo Altbestehendes sich erhalten konnte und nicht vom Neuen verdrängt wurde.

Um alte Gutshöfe schmiegt sich noch mancher Garten. Mancher Landpfarrer wandelt heute wie zur Zeit unserer Großeltern zwischen buchsumrahmten Blumen- und Nutzbeeten. Und wenn ich zurückschaue in die Tage der Kindheit, so sehe ich den Garten meines Elternhauses vor mir liegen, als habe ich ihn erst gestern verlassen.

Ich träume als Kind mich zurück.

Wieder ist's Frühling. Noch bebt der Weg unter des Kindes Füßen. Emsig eilt es dahin und späht nach Schneeglöckchen und ersten Gänseblümchen. Bald findet sein Blick mehr. Es fallen die Hüllen der Hyazinthen- und Tulpenbeete. Gelbe und blaue Crocus beeilen sich, die Sonne zu schauen, der Buchs schüttelt den letzten Schnee aus seinem Blattwerk, und nicht lange währt es, da leuchten von warmer Hauswand die Pfirsichblüten, und die Veilchen knospen ihnen zu Füßen. Grün keimt's allerorten. Die Gartenfrau steckt saubere Beete ab und müht sich von früh bis spät, die Gemüse rechtzeitig zu säen und zu pflanzen. Sie vergißt nicht, die Rosen ihrer Erdhüllen zu befreien, und blickt der Mai über den Zaun, so sieht er den Garten in Grün und Bunt, die Ziergewächse die Nutzkräuter reizvoll umspinnend, nicht streng sich scheidend ....

Erinnerungen .... Des Tages Wirklichkeit zeigt mir andere Bilder. Verschwunden ist das schlichte Wohnhaus mit seiner behaglichen, ruhigen Dachfläche, von der die kleinen

GEGENBEISPIEL: VILLENGARTEN AUS DEM GRUNEWALD BEI BERLIN (vgl. S. 169)

Fensteraugen gar schelmisch herabblinzelten. Ich stehe vor einem Neubau mit steif aneinandergereihten, Kapitäle tragenden Fensterrahmen, mit niedrigem Dache, das mit höchst kunstreichen Holzschnitzereien garniert ist. Wohin der Blick nur fällt, überall sieht er Fassade und Dach behangen mit zwecklosem Aufputz. Der Hauskörper als solcher kommt in keiner Weise zur Wirkung. Lag in der einfachen ruhigen und deshalb eben machtvollen Umrißlinie des alten Gebäudes eine gewisse Würde, so zerflattert beim Neubau die Gesamtmasse in lauter nichtssagende Teile und Teilchen. Und der Garten, der den Bau einschließt, verstärkt diesen Eindruck. Eine Wegekurve schwingt sich ums Haus und scheut sich förmlich, mit ihm in Berührung zu kommen, auf Rasengrund sind Gehölze in regelloser Art gruppiert, und wenn wir hineindringen in die Anlage, wiederholt sich der ruhelose Kreislauf der Wege, wiederholt sich das eintönige Gewirr der Gebüsche. Glückt es uns, dem Zirkel der Wege zu entrinnen, so erreichen wir hinter einem Laubengang ein schmal Stück Nutzgelände, das uns ein wenig an einen Garten erinnert.

Der gewaltige Unterschied zwischen dem alten Garten und der Anlage um die neue Villa wird uns so recht zum Bewußtsein kommen, wenn wir die auf Seite 167 nebeneinander gestellten Skizzen ähnlicher Anlagen vergleichen. Der Plan zur Rechten stellt den Grundriß eines alten westfälischen Gartens dar, wie ihn vor Jahren der allzufrüh verstorbene Gartenarchitekt FRITZ GUDE in der „Gartenwelt“ veröffentlicht hat. Auch diese Anlage mußte dem Neuen weichen, und GUDE, der ihre einfachen Schönheiten schätzen gelernt hatte, überlieferte uns den Plan mit Geleitworten, wie wir sie selten aus eines Fachmannes Munde hören. Er betont auch, daß auf dem Plane nur von *a*—*b* der alte Zustand wiedergegeben sei und der Teil zwischen dem Hause und *a* schon eine neuere Einschaltung darstelle. Im alten Garten nun sehen wir die Hauptfläche den Kulturbeeten gewidmet, die längs der Hauptwege schmale, blumenbesetzte Rabatten geleiten. Auf die Gestaltung im einzelnen näher einzugehen, erscheint nicht notwendig. Der Plan soll nur den alten Gartentypus charakterisieren, aber in keiner Weise irgendwie als Muster gelten.

Zur Linken haben wir den Garten von heute in einer typischen Form. Der Plan wurde von Gartendirektor C. HAMPEL entworfen und ist aus einem Buche dieses Autors kopiert. Wie solche Anlage uns anmutet, habe ich oben zu skizzieren versucht.

Unglaublich langweilig sieht ein Garten dieser Art aus. Das beweist die von mir vor Jahren in der Villenkolonie Grunewald bei Berlin gemachte photographische Aufnahme, welche auf dieser Seite reproduziert ist. Das Bild bedarf wahrlich der erläuternden Worte nicht. Die Nüchternheit dieser zwei Gärten verdoppelt sich, wenn wir das Gegenstück auf Seite 169 betrachten. Welch Leben auf diesem Bilde! Hier ist der Raum nicht vergeudet, um in falsch verstandener Weise Vorbilder der Natur nachzuahmen, hier ist jeder Fuß Bodens ausgenutzt und alles auf eine einheitliche, mit dem Hause harmonisch zusammenklingende Wirkung abgestimmt. Eine nordamerikanische Anlage ist's, kaum älter als die berlinische, und daß jene drüben ebensowenig vereinzelt dasteht, wie diese in Deutschland, ließe sich an Hunderten von Beispielen demonstrieren. Es mag genügen, noch eine Gegenüberstellung auf Seite 166 zu geben, und schließlich folgt auf Seite 171 noch ein Bild, welches einen Ausschnitt aus dem sizilianischen Garten in Sanssouci bei

REGELMÄSZIGER GARTEN EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES (vgl. GEGENBEISPIEL S. 168)

REGELMÄSZIGER GARTEN IN DER NÄHE VON PHILADELPHIA

Potsdam darstellt. Ich besitze eine Serie eigener Aufnahmen aus Sanssouci und Umgebung, die ich dank dem Entgegenkommen der kaiserlichen Gartendirektion vor einigen Jahren machen konnte. Es gibt wenige Orte in Deutschland, wo man so viel Gutes aus dem Gebiete der Gartengestaltung vereint findet, und ich werde an der Hand weiterer Motive noch manches von dieser mir ans Herz gewachsenen Stätte zu sagen haben.

* * *

Ein der herrschenden Verhältnisse Unkundiger mag wohl der oben gegebenen Gegenüberstellungen sich wundern. Er sieht im jungen Nordamerika, das gewiß noch nicht als Pflegestätte ernster Kunstbestrebungen gelten kann, Gärten, die aus dem Geiste künstlerischer Tradition hervorgegangen sind. Und in deutschen Landen findet er die Männer des Tages damit beschäftigt, Gebilde zu konstruieren, die jeder künstlerischen Ueberlieferung Hohn sprechen.

Die Amerikaner haben sich ihre Motive aus England geholt, aus jenem Lande, wo es wirklich moderne Häuser und Gärten gibt. Denn der englische Künstler hat es verstanden, ohne nachzuahmen, Altbewährtes im Sinne unserer Zeit weiterzubilden. Indem er das Gute früherer Epochen übernahm, wußte er doch seine Selbständigkeit zu wahren, er überwand als Künstler die Mode, die in der Ausbreitung des „landschaftlichen Stiles“ überall ihr Heil suchte.

Nicht so in Deutschland. Als Gartenkünstler ist der Deutsche noch kaum wirklich selbstständig gewesen. Als der „englische Stil“ vor reichlich einem Jahrhundert seinen Siegeszug durch den Kontinent antrat, löste er bei uns den „französischen“ ab. Nachdem dann ein SCKELL und PÜCKLER den Versuch gemacht hatten, die englischen Anregungen unseren Verhältnissen gemäß auszugestalten, fehlte ihren Nachfolgern die Fähigkeit, selbstständig weiter zu schreiten. Sie vermeinten des Berges Gipfel schon erreicht zu haben, da ihre „Meister“ doch den Aufstieg eben erst begonnen hatten. Der Quell junger

freier künstlerischer Gestaltung wurde nicht zum selbständigen Strome, sondern versiegte gar bald im Sumpfe echt deutscher Theorie.

Jahrzehnte vergingen. War ehedem die Anlage von Gärten und Parks nur im Dienste des einzelnen Besitzers möglich, so wurde die Gartenkunst gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts von Bedeutung für die Allgemeinheit. Die „öffentlichen Anlagen" begannen eine große Rolle zu spielen. Sie wachsen von Jahr zu Jahr, und mit ihnen wächst die Zahl der Fachleute. Doch trotz der Hunderte neuer „Gartenkünstler" ist das künstlerische Niveau der Gartengestaltung stets gefallen.

Es erscheint notwendig, dies offen auszusprechen. Sofern wir uns klar bewußt bleiben, was bis zum Jahre 1850 etwa in Deutschland bereits erreicht war, müssen wir bekennen, daß, streng genommen, ein allgemeiner Fortschritt nicht stattgehabt hat. Im Hinblick auf die riesige Zahl der seitdem ausgeführten Gartenanlagen sind die Wenigen unter ihnen, die von einer selbständigen Weiterentwicklung zeugen, fast bedeutungslos. Was die letzte Zeit wirklich Gutes geboten, davon werden wir beim „Park" und der „öffentlichen Anlage" sprechen. Heute, wo wir von Gartengestaltung im engsten Sinne reden, tröstet uns nirgends ein Zeichen der Zeit über den künstlerischen Tiefstand des Könnens unserer Fachleute.

Im Garten haben erst Künstler, die ganz außerhalb der Fachkreise stehen, versucht, neue Wege einzuschlagen. Welche, das wird der folgende Aufsatz lehren. Für dies Mal muß ich wohl oder übel noch bei der Allgemeinheit unserer „Fachleute" verweilen.

Es ist kein erfreulicher Zustand, wenn der Künstler gegen den Fachmann kämpfen muß, da doch beide das höchste Interesse daran haben, miteinander zu gehen. In der Tat dürfte es in einer künstlerisch so hoch bewegten Zeit keinen Gegensatz zwischen „freiem Künstler" und „Fachkünstler", wenn ich so sagen soll, geben. Jeder Fachmann in unserem Sinne sollte Künstler sein und die puren Handlangerarbeiten dem Handwerker überlassen.

Wer die Fachblätter liest und die Herren

TEIL DES SIZILIANISCHEN GARTENS DES SCHLOSSES SANSSOUCI BEI POTSDAM

vom Fache reden hört, könnte freilich glauben, daß alles so ist. Der Schein aber trügt. Die klangvollsten Fachnamen zerfließen in ein künstlerisches Nichts, sofern wir ihrer Träger Werke auf Herz und Nieren prüfen. Nur ganz vereinzelte Gartenkünstler machen ihrem stolzen Namen Ehre. Diese aber haben ja längst Fühlung mit den Kreisen ernster Künstler genommen und kämpfen mit uns gegen die Unkunst im Lager der Fachgenossen.

Die Hauptursache der Unfruchtbarkeit unserer Gartengestaltung ist, dünkt mich, in der Fachschule zu suchen. Ist's denn beim Häuserbauer anders? Auch in den Kreisen der Architekten wächst die Unkunst nur darum so üppig, weil sie von den Lehranstalten genährt wird. Diese versagen im Punkte künstlerischer Erziehung vollständig.

Die Gartenkunst ist in Deutschland von jeher nur auf einer Schule halbwegs gepflegt worden, in Wildpark-Potsdam. Vor einem Jahre ist die Wildparker Anstalt nach Dahlem bei Berlin verlegt und vollständig reorganisiert worden. Andere Schulen können keinen Anspruch darauf machen, als Pflegestätten der Gartenkunst zu gelten.*)

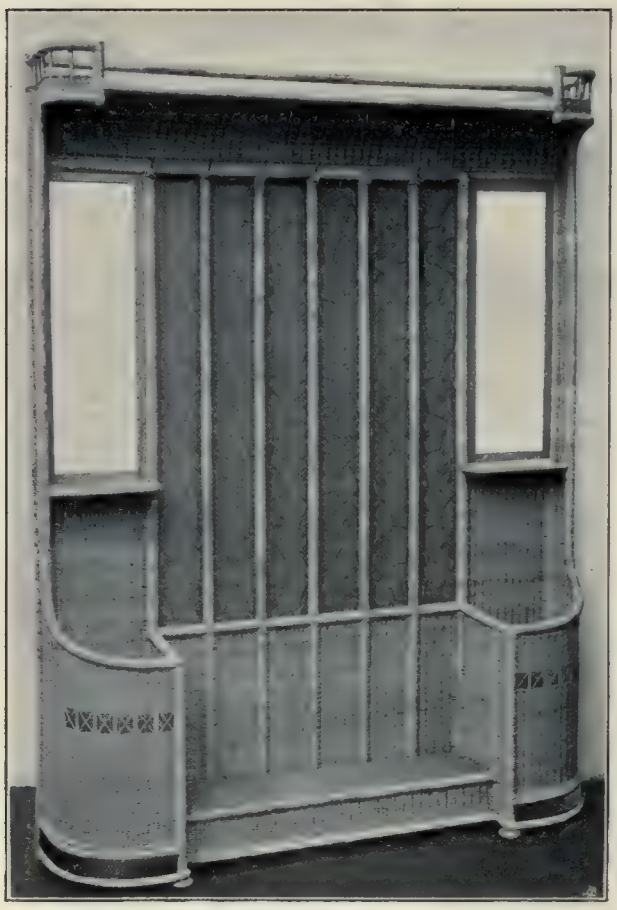
Aber auch die alte Potsdamer Schule hat den Ehrentitel, eine künstlerisch geleitete Anstalt zu sein, nicht immer verdient, so sehr es auch ehemalige Schüler uns glauben machen wollen. Gewiß haben an ihr Männer gewirkt, die sich ehrlich bemühten, dem künstlerischen Teil ihrer Lehraufgabe gerecht zu werden. Allein den Namen eines GUSTAV MEYER wird die historische Kritik einst nicht mit einem Aufschwung der Gartenkunst verbinden. Sie wird im Gegenteil in diesem Manne eine wichtige Ursache für den Niedergang der Gartengestaltung gegen das Ende des 19. Jahrhunderts erblicken. Und an MEYERS Autorität haben bis heute nur sehr wenige ernstlich zu rütteln gewagt.

Doch Potsdam ist ja tot. In Dahlem ist ein neues Programm eingezogen. Ob auch ein neuer Geist? Zum Teil gewiß, davon sprach ich schon in meiner oben zitierten Schrift. Aber Erfahrungen, die ich seitdem gemacht habe, beweisen, daß noch gar Vieles auch in Dahlem der Besserung bedarf. Einige Worte darüber im nächsten Aufsatze.

* * *

Für jetzt bleibt noch die Frage zu behandeln, in welcher Weise und inwieweit eine solche Fachschule überhaupt rein künstlerischen Aufgaben gerecht werden kann. Den Lehrplan von heute beherrscht die Technik. Zu Technikern werden unsere jungen Fachleute erzogen, von Kunst als solcher wird kaum zu ihnen gesprochen. Die Einführung in die Kunstgeschichte ihres Faches ist nicht gleichbedeutend mit einer Einführung in das künstlerische Wesen der ihrer harrenden Aufgaben. Und ehe die jungen Leute den Begriff Garten künstlerisch analysieren lernen, müssen ihnen die Augen für wirkliches Kunstverständnis im allgemeinsten Sinne geöffnet werden.

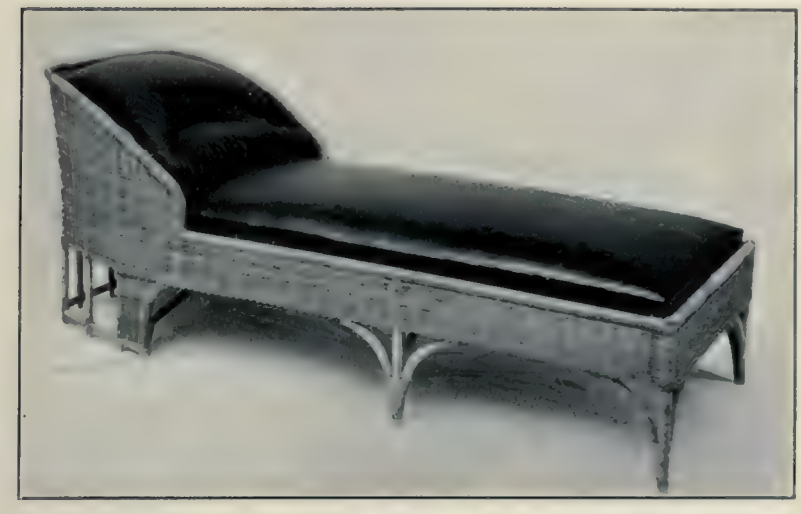
Wir fragen da: wer will Kunst lehren? Es gibt keine schwierigere Aufgabe, als es die ist, einen jungen Menschen dahin zu leiten, daß er künstlerisch selbstständig zu werden beginnt. Gar mancher ausgezeichnete Lehrer sucht darin



M. A. NICOLAI • GARDEROBE-MÖBEL • AUSGEFÜHRT VON THEODOR REIMANN, DRESDEN N. (GES. GESCH.)

*) Ich bitte das Nähere darüber in meinem im Juni 1904 erschienenen Buche: Deutsche Gartengestaltung und Kunst, Leipzig (Carl Scholtze), nachzulesen.

KORBMÖBEL VON M. A. NICOLAI



M. A. NICOLAI KORBMOBEL ■ AUSGEFÜHRT VON THEODOR REIMANN, DRESDEN N. (GES. GESCH.)

das Heil, dem Schüler das einzuimpfen, was er selbst auf Grund seiner künstlerischen Ueberzeugung für recht hält. Stehe er mit dieser aber auch auf noch so sicherem Grunde, er darf sie dem Schüler nicht als Einziges und Bestes bieten. Dieser muß vielmehr dazu erzogen werden, daß er selbst beurteilen lerne, ob auch ihm des Lehrers künstlerisches Glaubensbekenntnis das Höchste und Letzte dessen, was er sucht, zu umfassen scheint. Er darf nichts einfach auf Grund der Autorität des Lehrers als richtig hinnehmen. In künstlerischen Dingen nicht! Hier kann es eine Autorität nicht geben, es sei denn, wir sagen, es gibt so viele Autoritäten wie wahre Künstler.

Dies dem Schüler darzulegen, ohne ihn gänzlicher Ratlosigkeit preiszugeben, ist gewißlich schwer. Eben um das zu können, muß ja der Lehrer eine Persönlichkeit im besten Sinne des Wortes sein, muß sich selbst seiner speziellen Aufgabe sicher fühlen und einen freien Blick für alle künstlerischen Bestrebungen sich gewahrt haben.

Beginnt der Lehrer dem Schüler von künstlerischen Dingen zu reden, beginnt er in dessen Seele zu forschen, die darin schlummernden Keime künstlerischer Fähigkeiten zu wecken, so wird er ihn nicht sofort in Garten und Park führen. Er wird mit dem Schüler zunächst vor die Werke zeitgenössischer Malerei und Plastik treten. Gelingt es ihm hier, dem Hörer die rechte Empfindung dafür zu übermitteln, welcher Unterschied zwischen einem THOMA und einem WERNER, oder zwischen einem KLINGER und einem BEGAS ist, dann kann er zu Haus und Garten im speziellen übergehen. In diesen Werken wird der reine Kunstgehalt stark durch den Zweckgedanken verschleiert. Oder besser gesagt, sie sprechen nicht die laute verständliche Sprache großer Kunst, wie ein Gemälde oder eine Statue. Wer diese Sprache nicht versteht, wird den künstlerischen Kern eines Hauses oder Gartens nicht zu finden wissen, er wird Form für Kunst und geistreiche Technik für künstlerisches Gestalten nehmen.

Wohl ist es wahr, nicht erst die Fachschule sollte dem jungen Gartentechniker das Wesen der Kunst erschließen. Schon das Elternhaus sollte ihm das rechte Verständnis dafür mit auf den Weg geben, oder wenn nicht dieses, so jede Schule, die er als Jüngling besucht. Allein in diesem Punkte versagt die Erziehung in unseren Tagen so gut wie ganz, und darum muß die Fachschule das Versäumte nachholen. Tut sie es nicht, so ist die Ausbildung, die sie bietet, unvollkommen, einseitig.

Die Schule für Gartengestaltung hat es ganz besonders notwendig, den Schüler vor jeder Einseitigkeit zu bewahren. Die Gartenkunst ist als selbständige Kunst noch sehr jung, und ihre künstlerische Bedeutung wird noch vielfach angefochten. Ihr Wesen und ihre Aufgaben sind bisher nur in flüchtigen Umrissen dargestellt worden. Das Gebiet der Gartenkunst besitzt nicht, gleich der Baukunst, eine wertvolle, die künstlerischen Momente behandelnde Literatur. Die Gartengestaltung hat streng genommen noch keine eigene Kunstgeschichte. Ist sie doch erst seit kaum 100 Jahren im Begriff, selbständig zu werden, sich neben der Architektur einen eigenen Wirkungskreis zu verschaffen.

Verläßt der junge Gartentechniker die Lehr-

M. A. NICOLAI ▪ BLUMENTISCHE UND BLUMENTOPFHÜLLEN ▪ AUSGEFÜHRT VON DER KORBMOBELFABRIK THEODOR REIMANN, DRESDEN N. (GES. GESCH.)

anstalt, nur ausgerüstet mit technischem Wissen und Können, ohne einen Ueberblick über den wahren künstlerischen Sachverhalt gewonnen zu haben, dann muß ihm wahrlich von Geburt ein hohes künstlerisches Empfinden eignen, will er trotz der Schule zum Gartenkünstler werden. Darum ist es notwendig, daß die Kreise der Allgemeinheit, die längst allen anderen Kunstgebieten Verständnis und Förderung entgegenbringen, auch die Bedeutung der Gartenkunst würdigen lernen. Diese Zeilen wenden sich an die Allgemeinheit. In ihnen versuche ich, das Wesen der Gartengestaltung an der Hand ihrer Aufgaben darzulegen. Und nicht danach strebe ich, die Fachleute von der Unrichtigkeit ihrer Auffassung zu überzeugen, — das wäre ein Kampf gegen Windmühlen — sondern ich möchte zeigen, wie sich eine künstlerische Gartengestaltung nur aus dem vollen Verständnis ihrer Eigenaufgaben ableiten läßt. Ich möchte offen aussprechen, daß die Garten-

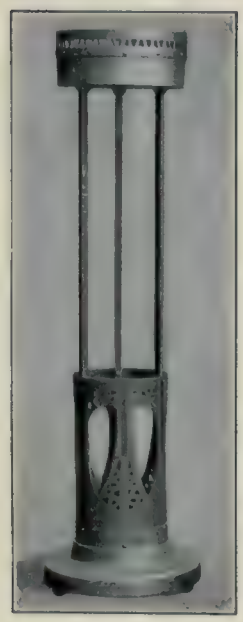
M. A. NICOLAI ■ KORBMÖBEL ■ AUSGEFÜHRT VON THEODOR REIMANN, DRESDEN N. (GES. GESCH.)
BLUMENSTÄNDER ■ ■ AUSGEFÜHRT VON DER METALLWARENFABRIK K. A. SEIFERT IN MÜGELN B. DRESDEN

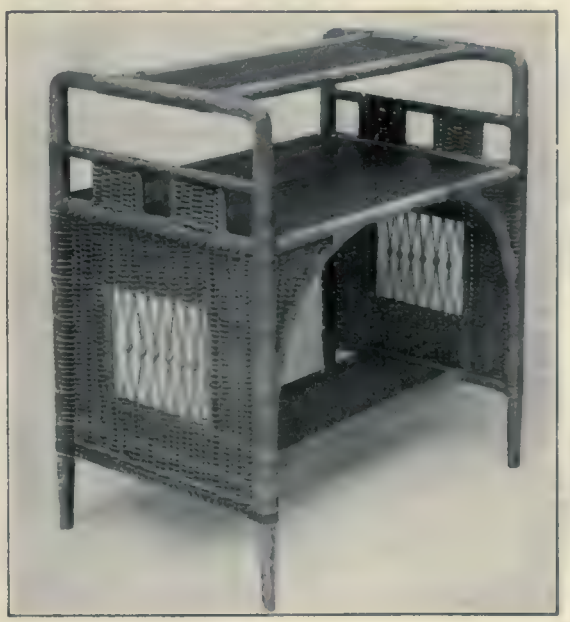
kunst unserer Tage nichts nötiger braucht, als den Beistand wirklicher Künstler und die Erlösung aus der Gewaltherrschaft der Fachkünstler.

Beschränkte ich mich heute auf eine kurze Skizzierung der herrschenden Fachkunst durch Andeutung, wie sehr sie gerade im „Garten" versagt, so werde ich im folgenden Aufsatz dies noch klarer beweisen, um dann zu den schwierigeren Aufgaben der Gartengestaltung überzugehen.

M. A. NICOLAI

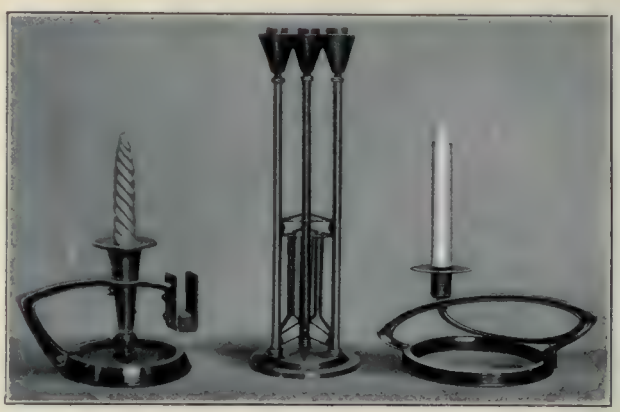
Schon wiederholt haben wir in Wort und Bild über die behaglichen Zimmereinrichtungen des begabten Dresdner Künstlers berichtet (vgl. Juniheft 1902 und Juniheft 1903) und glauben daher, diesmal die Abbildungen für sich selbst sprechen lassen zu können. Die bequemen und gefälligen Sessel und Blumentische aus den Werkstätten von THEODOR REIMANN-Dresden und das praktische Metallgerät werden gewiß viele Freunde finden.





METALLARBEITEN VON M. A. NICOLAI

TISCHLAMPEN FÜR PETROLEUM U. GASLICHT • SCHIRMSTÄNDER, HANDLEUCHTER U. BLUMEN-TOPFHÜLLEN • AUSGEF. VON DER METALLWARENFABRIK K. A. SEIFERT, MÜGELN B. DRESDEN



Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DAS LANDHAUS DR. LEURINGS IN WITTEBRUG

In Wittebrug, eine halbe Stunde ehe man, vom Haag kommend, den Strand von Scheveningen erreicht, liegt in den sandigen Dünen, von Bäumen und Blumen umwachsen, eine der einheitlichsten, in ihrer Art ausdruckvollsten und daher bestgelungenen Schöpfungen moderner Bau- und Interieurkunst: das kleine Landhaus Dr. LEURINGS. Solche Wohnstätten, die zugleich die Art des Bewohners und die jener Künstler wiederspiegeln, welche für ihn geschaffen haben, muß man kennen, um den Wert und das Wesen neuer Wohnungskunst zu verstehen und zu würdigen. Hierher flüchtet sich diese Kunst, wenn Kampf und Gedränge, Zwang und Mißverständnis und hohle Nachahmung ihr die Entfaltung ihrer besten Kräfte unmöglich machen. Man kann es nicht leugnen: trotz des großen und zum Teil auch günstigen Einflusses, welchen die moderne Bewegung auf Handwerk und Industrie genommen hat, so daß heute im großen Durchschnitt immerhin weit sachlicher, einfacher und wahrhaftiger gearbeitet wird als etwa vor 20 Jahren, trotz dieser expansiven Seite ihrer Wirkungskraft sind ihre Resultate immer noch weit mehr Ausnahmekunst für die wenigen als selbstverständliche Volkskunst für die vielen. Fast überall liegen die vielen, liegt die Allgemeinheit als solche im Kampfe gegen alles Neue: BERLAGE in Amsterdam, dessen Trutzlied der neuen Börse so wenig Widerhall gefunden, VAN DE VELDE, der in Weimar unermüdlich arbeitet, um dem Strom modernen Empfindens- und Gestaltungsdranges das richtige Bett zu graben zu weiterer machtvoller Entwicklung, und der doch der Einzelne bleibt, von den wenigsten derer verstanden, denen sein Wirken in erster Linie zugute kommt, ebenso HERMANN OBRIST und BERNHARD PANKOK, die jungen Architekten, denen niemals ein staatlicher Auftrag wird, die Nutzkünstler, welche allerorten vor traditionellen Größen weichen müssen, — sie alle können davon erzählen! Inwieweit erklärlich, ja zuweilen berechtigt dies Auflehnen gegen den neuen Geist künstlerischen Gestaltens ist, inwieweit der Kampf vielleicht sogar im letzten Grunde beiträgt zur Verdichtung und Vertiefung dieses Geistes, dies sind Fragen, die nicht hier entschieden werden können. Nur der exklusive Charakter der besten Werke

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING IN WITTEBRUG

modernen Schaffens sollte betont werden: Ausnahmemenschen von Ausnahmekünstlern eingerichtet, — man erinnere sich an Interieurs wie die Graf KESSLERS, VAN DE VELDES, HEYMELS u. s. w. — hierin offenbart sich das eigenste Wesen unserer jungen Kunst. Ein solches Heim, ein in sich geschlossenes, aus ganz bestimmter Geistesrichtung einheitlich erwachsenes Ganze ist das obengenannte Wohnhaus Dr. Leurings in Wittebrug. Gebaut hat es VAN DE VELDE; so recht von innen nach außen gebaut, aus den Bedürfnissen heraus, aus den Ansprüchen an Wohnlichkeit und Raumausnutzung. Das fühlt man schon, wenn man an das Gebäude herantritt, an der Verteilung und den Formen der Fenster und den dazwischen gewahrten, wohltuend breit zusammengezogenen Mauerflächen. Wie prächtig sind diese Flächen gegliedert, mit welch' sicherem Gefühle für rhythmische Schönheit der Verhältnisse ist überall die Linie aus dem gewonnen, was praktisch bedingt war. Schlicht und groß ist die Eingangstür mit dem darüber befindlichen, halbrund abgeschlossenen Stiegenfenster zusammengezogen, was ihr, zwischen den je nach Bedeutung proportionierten Fenstern und unter der schützenden, tief herabgezogenen Giebelung des originellen Daches eine gewisse Monumentalität verleiht, — dies Wort nicht als Größen-, sondern als Qualitätsbegriff genommen. Wie ingeniös dies Dach ersonnen ist, mit seinem Oberlicht bildenden First und den wechselnden Höhenverhältnissen, das lernt man erst voll würdigen, wenn man die Inneneinteilung des Hauses kennt. Die reizvollen Lösungen, welche der Künstler für Erker und Veranden, Seiteneingang und Gartenfenster gefunden, zeigen unsere verschiedenen Abbildungen (S. 177 bis 180); allüberall wird dem aufmerksamen Beschauer zum Bewußtsein kommen, wie im großen und kleinen ein feiner Verbindungsfaden zwischen künstlerischem Gefühl und Zweckdienlichkeit ununterbrochen läuft, beide ungezwungen, selbstverständlich verknüpfend.

Im Innern stammt von VAN DE VELDE außer dem Speisezimmer und dem Lesezimmer die hohe, luftige Halle des Hauses, wie sie die beiden Abbildungen auf Seite 181 und 183 zeigen. Bequeme breite Fauteuils, Bücherregale und — last not least — feinsinnig gewählte Zeichnungen und Skizzen von TOOROP, THORN-PRIKKER, VAN GOGH und anderen Neo-Impressionisten bilden hier die wohnliche Ausstattung. Die große Stiegenmauer deckt ein mächtiges Wandbild (Abb. S. 185), in welchem THORN-PRIKKER sozusagen ein Glaubensbekenntnis in eigenartigen Symbolen niedergeschrieben hat. Am schönsten, ausdrucksvollsten sind die knieenden Figuren.

Die verbindende geometrische Ornamentik, die sicherlich auch ihre symbolische Bedeutung hat, berührt den Uneingeweihten etwas fremd und wirkt auf das von gedanklichen Associationen nicht beeinflußte Auge rein künstlerisch, ein wenig hart und gewaltsam. Technisch ist dies Gemälde

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING IN WITTEBRUG

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING IN WITTEBRUG

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING IN WITTEBRUG

sehr interessant; THORN-PRIKKER ritzt die Linien in den frischen Putz und trägt dann in und zwischen die mehr oder weniger starken Furchen die Farben auf.

THORN-PRIKKER hat auch das schlichte sympathische Wohnzimmer eingerichtet (Abb. S. 186), das gegenüber der Reproduktion durch den stimmungsvollen Reiz diskreter Farben noch sehr gewinnt, und der anspruchslose Wandschirm mit den an die Arbeiten primitiver orientalischer Völker gemahnenden zierlichen Schmuckmotiven stammt von ihm. Auch THORN-PRIKKER gehört zu jenen Künstlern, die in der eigenen Heimat zu wenig verstanden und gewürdigt wurden; nun hat ihn Direktor DENEKEN nach Krefeld geholt, wo er einen Teil des Unterrichts an der Kunstgewerbeschule übernehmen wird. Möge die suggestive Kraft seiner künstlerischen Individualität fördernd auf die Jugend wirken, ohne daß bloß äußere Nachahmung seiner aus einer ganz eigenartigen Gedankenwelt entsprungenen Werke den Segen in Unheil verwandelt.

Zum Schluß sei der Leser noch auf die zugleich ungemein feinen und temperamentvoll rassigen Arbeiten C. ALTDORFS aufmerksam gemacht, von denen wir in der reizend geschnitzten, mit lustigen Elfenbeinfigürchen geschmückten hölzernen Wiege (Abb. S. 187, Detail S. 189) ein vorzügliches Beispiel haben. Die flächige Behandlung, die dem Elfenbein zuteil wird, der frische kühne Zug, welcher die Holzreliefs so ausdrucksvoll und lebendig macht, lassen die phantasie- und humorvollen Motive zu vollster Charakteristik gelangen. Dr. LEURING kann mit seinen Künstlern zufrieden sein und sie mit ihm. Denn wo finden sich die, welche ihre Künstler so frei schalten und walten lassen und doch zugleich die Richtung geben durch die Art ihrer Bedürfnisse, die Feinsinnigkeit ihrer Wahl, kurz durch den Stempel ihrer Persönlichkeit?

DER WEG UND DAS ENDZIEL DES KUNSTGEWERBES

Von Hermann Muthesius

Als Endwert des eigentümlichen Entwicklungsganges, den die Kunst nach dem Eintreten der Renaissance bei uns verfolgt hat, ergab sich bei den Menschen des 19. Jahrhunderts der merkwürdige Zustand, daß sie unter Kunst nur noch die Oelmalerei verstanden. Kunstausstellungen waren Bilderausstellungen, Kunstvereine beschäftigten sich mit Gemälden, Kunstmuseen sammelten ganz vorzugsweise Gemälde. Ueber Gemälde erscheinen noch fast täglich dicke Bücher, über Gemälde liest man, schreibt man, streitet man. Es ist, als ob die Menschheit sich gegenseitig suggerierte, daß ihr künstlerisches Heil in der Bilderkunst seine Erfüllung fände und mit ihr erschöpft sei.

Vielleicht wird einmal eine Zeit kommen, wo man diesen Zustand rätselhaft finden wird, rätselhaft vor allem angesichts des Umstandes, daß gerade in dieser Zeit unsere persönliche und häusliche Umgebung von Unkultur und Geschmacklosigkeit strotzte, daß wir hier unter aufgetürmten Häßlichkeiten seufzten, wie sie die Geschichte noch nicht gesehen hatte. Möglich, daß man den einen Zustand durch den andern zu erklären versuchen wird, derart, daß die riesige Angeschwollenheit der Malerei die Vertrockentheit der übrigen Künste mit sich brachte. Bezeichnend für diese Vertrockentheit ist vor allem das gänzliche Versinken der Architektur aus dem Kunstbewußtsein des Volkes. Das Wort Architektur

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING: HALLE

wurde ein hohler Begriff, bei dem sich niemand etwas denken konnte, das Spezialgebiet einer Berufsklasse, wie es das Sanskrit des Sprachforschers ist. Der Klang des Wortes selbst hat heute fast etwas Abschreckendes an sich, eine frostige Kälte strömt von ihm aus. Dagegen wärmt das Wort Malerei alle Herzen an. Die Malerei wurde das Schoßkind der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, sie bildete den unbestrittenen Tummelplatz aller Kunstbedürftigen.

Erst ganz in neuerer Zeit hat sich neben ihr noch ein anderes Kunstgebiet die Gunst des Publikums zu erringen vermocht: das Kunstgewerbe.

Kunstgewerbe ist ein neuer Begriff, ein Sondergebiet unserer Zeit, sowohl in der Wortbildung als in der Sache etwas Neues. Der Begriff ist erst in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, es wäre interessant, einmal festzustellen, wer das Wort zuerst gebraucht hat. Jedenfalls wußte man früher (man kann sagen in der alten Kultur) nichts von Kunstgewerbe, man kannte nur den Begriff Handwerk. Das Handwerk rechnete man selbstverständlich nicht zu den Künsten, obgleich es damals nach dem Maßstabe unsrer heutigen Beurteilung durchaus Kunsthandwerk war. Vielleicht erschien die besondere Betonung des Künstlerischen in ihm darum gerade überflüssig, weil die Verbindung von Kunst und Handwerk natürlich gewachsen war und darum als organisch unzerlegbar empfunden wurde.

Es war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, als den Einsichtigen plötzlich die Augen darüber aufgingen, daß das Gewerbe kunstlos geworden war, daß diese Abtrennung des Künstlerischen vom Handwerklichen trotz allem eingetreten war. Die Weltausstellung in London 1851 hatte diese Erfahrung gebracht.

Macht man sich heute klar, was das heißt, so sollte man meinen, daß die Entdeckung fürchterlich gewesen sein müßte, so fürchterlich wie die Entdeckung des Bankrotts in einem altfundierten Hause oder die ärztliche Diagnose auf eine lebensgefährliche Krankheit. Denn damit war ein Zustand des Handwerks entdeckt, in dem es sich seit den Zeiten seines Bestehens noch nicht befunden hatte. Es war aus dem Paradies seiner kindlich-künstlerischen Existenz herausgetrieben. Es hatte seinen Lebenshauch verloren und war zur toten mechanischen Herstellung herabgesunken.

So schroff treten Entdeckungen von schleichenden Uebeln indessen nicht auf. Selbst wenn sie von einzelnen in ihrer ganzen Ausdehnung erkannt werden, täuscht sich die Menge weiter über sie hinweg. Und so machte die Entdeckung damals auch durchaus keinen umwälzenden Eindruck. Es geschah nur eins: man gründete in beträchtlichem Umfange Schulen mit dem Zwecke, dem Handwerke wieder künstlerischen Charakter zu verleihen. Die Gründung erfolgte in England planmäßig schon in den fünfziger und sechziger Jahren, in Deutschland in größerer Zahl erst von 1870 an.

Diese Schulen nannte man „Kunstgewerbeschulen", nach dem Muster der neugegründeten „Kunstgewerbe-Museen". Was darin getrieben wurde, entsprach genau der Bildung des inzwischen zum Bürgerrecht gelangten Wortes „Kunstgewerbe": man behaftete das Gewerbe mit Kunst, d. h. mit dem, was man damals für Kunst hielt.

Und das waren die äußeren Erscheinungsformen der alten Handwerkserzeugnisse. Diese Formenwelt studierte man eifrigst. Die Kunstgewerbemuseen schleppten Massen von altem Studienmaterial zusammen, das man nun aufmaß und skizzierte, um es als „Kunst" den kunstlos gewordenen Handwerkserzeugnissen zuzutragen. Die Uebertragung geschah von einem besondern, durch die Kunstgewerbeschulen herangebildeten Stande, dem Kunstgewerbezeichner, einer Nebenform des Architekten, der denselben Studienweg für die Architektur schon früher beschritten hatte. Der Kunstgewerbezeichner zeichnete auf Papier die anzubringende „Kunst", d. h. die alten Kunstformen vor, und der Handwerker bildete sie mechanisch nach. Keiner wußte dabei sehr viel von dem andern.

Aus der früheren Einheit des Gewerbes war so eine Zweiheit geworden, und diese Zweiheit prägte sich auch nur allzu deutlich in den Erzeugnissen aus, die aus der Doppelarbeit entsprangen. Sie bestanden zum allergrößten Teil aus dem durch das Bedürfnis und die Tradition diktierten Nutzkörper und den diesem aufgehefteten, der historischen Kunst entnommenen Schmuckformen. Die Begeisterung, mit der man inzwischen diese alten Schmuckformen zu betrachten gelernt hatte, überdeckte den Zwiespalt. „Unsrer Väter Werke" war das Kosewort, mit dem man alte, als vorbildlich betrachtete Handwerkserzeugnisse benannte und als über jeden Zweifel erhaben empfahl. Ihre äußern Erscheinungsformen wurden für so heilig gehalten, daß eine Uebertragung auf die Produkte unserer Zeit nur begrüßenswert erschien.

HENRY VAN DE VELDE — LANDHAUS DR. LEURING: DIE HALLE

Diese erste Periode des deutschen Kunstgewerbes spielte sich im wesentlichen im Formenkreis der deutschen Renaissance mit geringem Einschlag der gotischen Kunst ab. Wir erinnern uns alle jener cuivre-poli-Schreibzeuge mit altdeutschen Ornamenten, der Gashängelampen mit eckiggotischem Schmiedewerk, der altdeutschen Stickereien, der Lederpunzarbeit. Das Mobiliar schwenkte in seiner Gesamtheit in diese Bahnen ein. In der niedersten gewerblichen Tagesproduktion lebt es als „Muschelgarnitur" auf der damals geschaffenen Grundlage noch heute weiter. Im übrigen aber trat bald eine Aenderung ein: das durch die Mode geleitete Abwechslungsbedürfnis lenkte auf die Nachahmung andrer, vorwiegend späterer Stile, des Barock, der französischen Stile der Ludwige, des Empire. Dem Grundsatz, auf die Nutzform historische Stilformen aufzuheften, blieb das Kunstgewerbe aber durch alle Stilwandlungen treu.

Es war um die Mitte der neunziger Jahre, als einigen Künstlern plötzlich die Augen darüber aufgingen, daß das so nicht weiter gehen könne. War das ewige Wiederkauen vergangener Formen schon an sich eine zweifelhafte Betätigung, so wurde sie schließlich geradezu entehrend, nachdem die Mode die Künstler von einem Stil zum andern zu hetzen begonnen hatte. Das erregte einen Widerwillen gegen die historischen Stile überhaupt. Dazu kam, daß eben von England her Erzeugnisse bekannt wurden, an denen man zu seiner Ueberraschung eine völlige Emanzipation von den historischen Stilen erblickte. Das Beispiel Englands wirkte zündend. Man sah dort statt der historischen Formen „neue Formen" und zwar vorwiegend solche, die aus dem Studium der Pflanzenwelt gewonnen waren. Ein Jauchzen begrüßte in Deutschland diese Entdeckung. Man warf sich sofort mit aller Energie auf das Studium der Pflanze und entwickelte formale Gebilde aus ihr. „Neue Formen" und „Pflanzenstilisierung" wurden die Schlagworte des Tages. Es ist erstaunlich, mit welch elementarer Gewalt das Studium der Pflanzenform (und in der Folge das Naturstudium überhaupt) die historischen Stile vertrieb. Niemand konnte etwas dafür oder dagegen tun. Binnen wenigen Jahren waren sie an fast allen Kunstgewerbeschulen hinweggefegt, und an ihre Stelle waren stilisierte Naturformen getreten. Der neue Glaube an die Natur hielt seinen Siegeseinzug.

Es tat dabei nichts, daß auch an der Pflanzenstilisierung von gewisser Seite sogleich wieder gerüttelt wurde. Man fand das „Blümchenornament" zu kindisch und setzte den individualistischen Schnörkel an seine Stelle. „Gegenstandsloses Ornament" wurde von einer Partei als Gegenparole ausgegeben. Wie weit nun der Schnörkel wirklich gegenstandslos oder gegenständlich sein mochte, die Tatsache blieb bestehen, daß der Schmuckkünstler die gedankenlose Reproduktion der historischen Formen verlassen hatte. Er war zur Quelle aller künstlerischen Anregung, der Natur, hinabgestiegen. Und das bedeutete eine künstlerische Revolution sondergleichen.

Eins war bei dieser Revolution bezeichnend, daß — mit wenigen Ausnahmen — Maler es waren, die von diesem Augenblicke an als Führer auftraten. Der Umstand, daß die Malerei die herrschende Kunst unserer Zeit war, die Kunst, in der noch tätiges Leben herrschte, und die, wenngleich auf das kleine Spezialgebiet des Tafelbildes beschränkt, noch in kräftiger Blüte stand, machte sich hier insofern vorteilhaft bemerkbar, als er das Einschlagen neuer Wege ermöglichte, die zu beschreiten dem engeren Fache nicht mehr möglich war.

Zweifellos ist nun durch die Entwicklung eines neuen Ornaments und neuer Gestaltungsformen an Stelle der wiedergekauten historischen eine große Tat geleistet worden, eine Tat, die die Geschichte unserer Zeit einst hoch anrechnen wird. Neues Leben blühte plötzlich überall aus den Ruinen der alten Kunst empor. Und damit war überhaupt eine neue Zeit für das Kunstgewerbe heraufgekommen. Alles gährte und drängte hier nach Gestaltung, eine neue sprudelnde Tätigkeit begann, die Maler traten in Scharen zum Kunstgewerbe über, das Publikum faßte Interesse am Kunstgewerbe, kunstgewerbliche Zeitschriften schossen überall aus dem Boden hervor. Das Unerhörte trat ein: das Kunstgewerbe errang sich in der Vorstellung des Volkes einen Platz neben der bisherigen privilegierten Monopolkunst, der Malerei. Es trat beinahe vollwertig neben sie.

In dem regen, rasch pulsierenden Leben machte auch die innere Entwicklung des Kunstgewerbes ungeahnt rasche Fortschritte. Nachdem man jahrzehntelang mit den historischen Formen äußerlich dekoriert hatte, nachdem man auch mit den „neuen Formen" sich anfangs weidlich an der Oberfläche der Dinge gehalten hatte, stieg jetzt die Erkenntnis auf, daß in dieser Dekorierung mit Ornament nicht die Vollendung aller Dinge erblickt werden könne, ebensowenig, wie das Kunstgewerbe mit der Erfindung neuer ornamentaler

JOHAN THORN-PRIKKER

WANDGEMÄLDE IN DER HALLE DES LANDHAUSES DR. LEURING IN WITTEBRUG

JOHAN THORN-PRIKKER LANDHAUS DR. LEURING: WOHNZIMMER

Formen seine Aufgabe als gelöst zu betrachten habe. Man wurde sich darüber klar, daß die eigentlichen Zeitprobleme tiefer liegen mußten, als auf dem Flachland der Dekorierung mit neuem Ornament, auf das diese erste Entwicklungsphase des neuen Kunstgewerbes geführt hatte. Man erkannte, daß der Schmuck, sei er neu oder alt, erzählend oder nichtssagend, pflanzlich oder gegenstandslos, echt oder unecht, nicht das Wesen der Sache ausmachen könne, daß man vielmehr in der kunstgewerblichen Gestaltung nicht die Außenseite, sondern den Körper ins Auge fassen müsse. Statt zu dekorieren, fing man daher jetzt an zu bilden.

Und das bedeutete eine unendliche Erweiterung des Horizontes, eine Bereicherung des kunstgewerblichen Programms, die ihm völlig neue Ziele gab. Der Kunstgewerbler war aus dem Ornamentkünstler ein Tektoniker geworden. Das Ornament war ihm von jetzt an nicht mehr Selbstzweck, sondern er betrachtete es als gelegentliches Hilfsmittel, so etwa wie der Regimentschef seine Militärkapelle betrachtet. Er hatte sich dem Kern der Sache, der Gesamtform des Dinges, das er bearbeiten wollte, zugewandt.

Im Zusammenhange damit tauchten sogleich eine Menge neuer Probleme auf. Nach-

dem man einmal auf die Gestaltung der Gesamtform gekommen war, war nichts natürlicher, als daß man auch daran dachte, diese Gesamtform aufs innigste dem Zweck anzupassen, für den sie bestimmt war. Die Frage der Gestaltung nach dem Charakter des Materials — denn jedes Material legt andere Bedingungen auf — mußte sich sofort daneben einfinden. Die beiden Schlagworte Zweckform und materialmäßiges Bilden, die sich jetzt einstellten, bezeichnen dieses neue Streben der Zeit. Es ist gleich zu bemerken, daß sie nicht eigentlich Neues forderten; die beiden Prinzipien sind uralt, sie sind aber immer von Zeit zu Zeit einmal wieder als neu aufgestellt worden, wenn Vernunft und Natur durch den Formalismus der Zeit überrannt worden waren. Und infolge dieser Sachlage erschienen sie auch jetzt wieder auf der Bildfläche.

Neben der Richtung auf material- und zweckmäßiges Bilden lief aber noch eine andere her, die eigentlich zu ihr im Gegensatz zu stehen schien. Es war die alte, phantastisch-künstlerische Richtung, die sich allerdings aus der früheren äußerlich schmückenden Kunst zu tiefer ausgreifenden Gestaltungsgrundsätzen durchgerungen und veredelt hatte. Aus dem Schnörkel, der in der Schmuckkunst vielfach an die Stelle der stilisierten Pflanze getreten war, war bald ein Kultus der Linie geworden. Aus diesem ergab sich eine Vergeistigung der Linie und des Umrisses zu einem gewollten und bewußten, stark accentuierten Empfindungsausdruck. Man suchte z. B. jetzt im Ornament die bezeichnenden Formen für das Zögernde, das Hastende, das Ungeduldige, das Geschmeidige, das Entschlossene, das Stürmende. Man drückte durch die Form das Gewichtige, das Gemütliche, das Lastende aus, man lenkte durch den Umriß auf eine Bewegungsrichtung hin. Die Bewegung wurde das große Prinzip, das in die tektonische Gestaltung eindrang, in der vordem bestenfalls nur die rhythmische Ruhe geherrscht hatte.

Nicht als ob nicht auch früher schon ein Empfindungsausdruck durch die Form stattgefunden hätte; er wurde aber vom Gestalter nicht mit dem gleichen grübelnden Bewußtsein angestrebt und war nicht in demselben Maße vermenschlichend als in den, sich schon zur destillierten Gehirnkunst steigernden, sehr interessanten Versuchen einiger unserer heutigen kunstgewerblichen Führer. Jedenfalls stehen wir hier vor einem Neuland, das noch weiter aufzuschließen einer der interessantesten Vorwürfe sein wird, die die Kunst je beschäftigt haben.

War die Entdeckung und Entwicklung dieses Gebietes das Vorrecht weniger genialer Köpfe, so lagen die andern beiden Punkte, das Zweckliche und Materialgemäße der Gestaltung, dem allgemeinen Verständnis weit näher. In der Tat waren hier Prinzipien berührt, die mehr

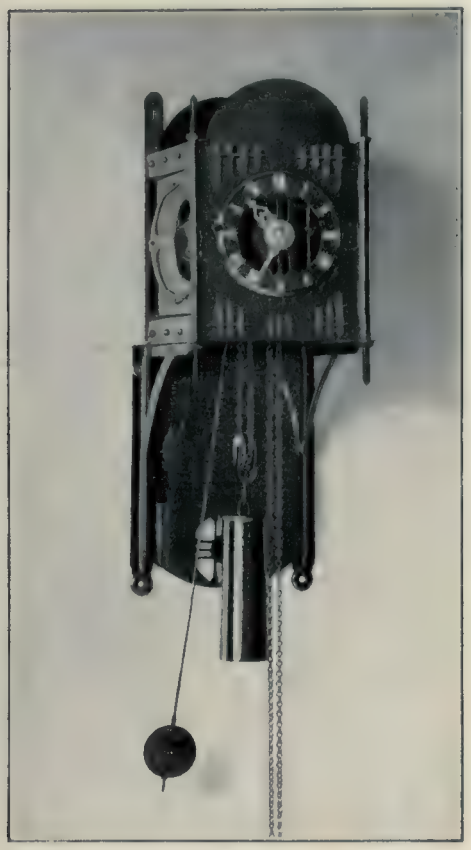
JOHAN THORN-PRIKKER UND JOHAN C. ALTDORF • WANDSCHIRM UND GESCHNITZTES KINDERBETT MIT ELFENBEINFIGUREN (DETAIL S. 189) • • •

auf die Verbreiterung als die Erhöhung der Ziele des Kunstgewerbes hinwiesen. Aber diese Prinzipien waren darum keineswegs von geringerer Wichtigkeit. Im Gegenteil, sie halfen eine Erkenntnis anbahnen, die bei der bisherigen kunstgewerblichen Produktion noch nicht recht hatte durchdringen können, aber für das fernere Schicksal des Gewerbes geradezu eine Lebensfrage war. Es war die Erkenntnis, daß das Kunstgewerbe sich nicht auf Einzelleistungen von lediglich künstlerischem Interesse beschränken dürfe, sondern auf breiterer, volkswirtschaftlicher Basis wirken müsse. Offenbar hatte hier das bisherige Kunstgewerbe ziemlich in der Luft geschwebt. Es produzierte Dinge, die, von Hand hergestellt und als Einzelleistung entstanden, unter den Bedingungen und mit der Prätension des Kunstwerkes auf den Markt traten und sich daher nur an wenige Begüterte wenden konnten. Forderte man aber nun von den kunstgewerblichen Erzeugnissen in erster Linie Zweckmäßigkeit und material- und werkmäßig richtige Herstellung, so stand auch der Herstellung mit modernen Mitteln, das heißt heute der maschinenmäßigen, nichts mehr im Wege. Das lenkte den Sinn des Kunstgewerblers auf die Maschinenarbeit.

HENRY VAN DE VELDE — KAMIN

In einem eigentümlichen Kreislaufe näherte man sich so wieder dem Punkte, an welchem vor fünfzig Jahren der Ausgang des sogenannten Kunstgewerbes, die Trennung von der gewerblichen Tagesproduktion, stattgefunden hatte. Damals wetterte man gegen die Verbildung des Gewerbes, die man vorzugsweise dem unheilvollen Einflusse der Maschine zuschrieb. Heute kehrt der Kunstgewerbler zur Maschine zurück. Man fängt an, einzusehen, daß jenes Unheil nicht im Wesen der Maschine liegt, sondern in dem falschen Gebrauche, daß es nur gilt, der Maschine die richtigen, ihrer Arbeitsweise entsprechenden Formen zuzumuten, um einwandfreie Erzeugnisse von ihr zu erlangen.

Und mit dieser neuen Erkenntnis ist dem Kunstgewerbe ein neues Arbeitsfeld von ungeheurer Weite und ungeheurer Bedeutung erschlossen. Noch ist kaum die Hand angelegt, aber die Bewegung drängt dazu, hier einzugreifen. Dem Kunstgewerbler, der jetzt Tektoniker geworden ist, liegt es ob, die richtigen, maschinenmäßigen Formen zu erfinden und zu pflegen. Dadurch wird er die Maschinenarbeit auf eine Höhe heben, die sie auch für das künstlerische Auge einwandfrei, ja anziehend und interessant macht, er wird das



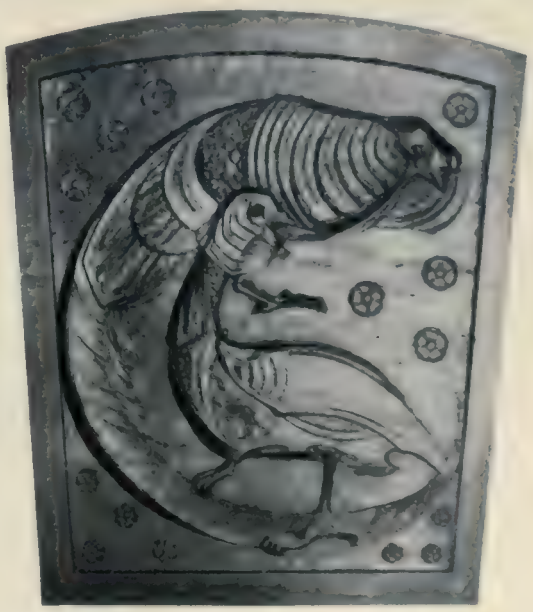
JOHAN THORN-PRIKKER WANDUHR

ganze Gebiet der fabrizierenden Industrie der Kunst zuführen.

Auch hier übrigens handelt es sich mehr oder weniger nur darum, etwas bewußt zu tun, was bisher in den Leistungen des Maschineningenieurs schon unbewußt geschehen ist. Ein Zweirad, eine Arbeitsmaschine, ein Dampfschiff sind künstlerisch einwandfreie Gebilde. Nur in dem Versuche der Maschine, die bisherige Handarbeit zu imitieren, hatte das Gefährliche ihres Einflusses und die verheerende Wirkung, die sie auf die gewerbliche Lage der Zeit ausübte, gelegen.

Die beiden Probleme, die künstlerische Gestaltung auf der einen Seite (Empfindungskunst) und die rationelle Gestaltung auf der andern (Sachkunst) bewegen jetzt das Kunstgewerbe. Auf den ersten Blick mögen sie unvereinbar erscheinen, wie Oel und Wasser. Die Ansichten sind hier sehr verschieden. Der eine verlangt das über den Zweck Hinausgehende — das „Ueberflüssige" — als Merkmal der Kunst, der andere will alles Ueberflüssige als nichtsachlich entfernt sehen. In Wahrheit haben beide Standpunkte ihre Berechtigung. Bei der Verschiedenheit der Veranlagung der einzelnen Künstler kann die Verschiedenheit der Gestaltungsziele nicht weiter überraschen. Es ist sogar gut, daß beide Richtungen vorhanden und anerkannt sind und im Wollen unserer Zeit ihre Rolle spielen. Die Richtungen werden sich gegenseitig ergänzen, unterstützen und in ihrer Generalsumme schließlich zu einer Einheit verschmelzen. Denn es ist ebenso unmöglich, reine „Sachkunst" (das Wort selbst ist eine logische Unmöglichkeit) hervorbringen, als sich in der angewandten Kunst allein von der Phantasie leiten lassen zu wollen. Solange unsere bildende Hand von unserm menschlichen Geiste dirigiert wird, werden alle ihre Bildungen menschliches Gefühl verkörpern, und solange ein Zweck erfüllt werden soll, wird der menschliche Intellekt darauf ausgehen, zweckmäßig zu gestalten. Es ist nur eine Frage des proportionalen Anteils beider Elemente, die hier vorliegt.

Wie sehr im übrigen, trotz aller Neigungen zum Phantastischen, doch das Praktische, Sachliche, Rationelle unser modernes Denken und Fühlen beeinflußt, das zeigen einige wichtige Begleiterscheinungen der kunstgewerblichen Bewegung. Eine solche ist z. B. das mit ihr eingetretene Verständnis für die Schönheit der Maschine und für die Werke des Ingenieurs. Man kann den Zeitpunkt, an welchem in Deutschland das Erkennen der Schönheit der Maschine allgemein wurde, ziemlich genau angeben, es war auf der Düsseldorfer Ausstellung von



JOHAN C. ALTDORF • GESCHNITZTE FÜLLUNG VOM KINDERBETT AUF SEITE 187 • • •

1902. Alle kunstsinnigen Ausstellungsbesucher kehrten von dort mit der Versicherung zurück, daß die Maschinenhalle nicht nur vom technischen Standpunkte, sondern auch vom künstlerischen Standpunkte aus Werke ersten Ranges geborgen habe. Man sah plötzlich in der mathematischen Sachform einer Kurbelstange, in dem eigentümlichen Aufbau einer Dynamomaschine Schönheitsformen, wie man sie früher nur an Architekturwerken gesehen hatte. Es war nur ein weiterer Schritt, die Werke des Ingenieurs in ihrer Allgemeinheit in die Kunst einzureihen. Man sprach von der Aesthetik des Ingenieurbaues und sah in der eisenüberspannten Bahnhofshalle architektonische Schönheiten.

Man bedenke, was das heißt, nachdem fast ein Jahrhundert lang das Dogma geherrscht hatte, daß die Gebilde des Ingenieurs ihrer Natur nach häßlich seien und man nur dann das Eisen als „künstlerisch behandelt" betrachtete, wenn daran irgendwo Akanthusblätter angeheftet waren. Ist darin nicht das Anbrechen einer neuen Zeit zu erblicken?

Eine andere Begleiterscheinung machte sich in der kunstgewerblichen Erziehung bemerkbar. Hatte diese früher lediglich ihr Ziel in der Uebermittlung der Kenntnis der verschiedenen alten Ornamentstile erblickt und war sie auch in den ersten Jahren der neuen Bewegung noch hauptsächlich auf das Ornament als solches ausgegangen, so nötigten ihr die neu aufsteigenden Anschauungen über Zweckform und materialmäßiges Bilden bald ein verändertes Programm auf. Das Ziel wurde die Ausbildung in der Werkstätte an Stelle der früheren Ausbildung am Zeichenbrett. Hier sollte der Schüler die Bedingungen der tektonischen Gestaltung am Material selbst kennen lernen, dem gegebenen Werkstoffe durch Behandlung mit eigener Hand die ihm natürlich zukommende Form gleichsam abschmeicheln. War früher das Ergebnis der Kunstgewerbeschulen „der alle Stile beherrschende Musterzeichner" gewesen, der an seinem Zeichentische mit dem formalen Rüstzeug, das ihm die Schule mitgegeben hatte, irgend welche Gegenstände „entwarf", das heißt mit Ornamentformen umkleidete, ohne von der Technik, in der sie ausgeführt wurden, mehr als die oberflächlichste Kenntnis zu haben, so fingen die Schulen jetzt an, ein neues Geschlecht zu erziehen, das nicht mehr mit äußerlichen Formen arbeitete. Der Einfluß dieser Erziehung auf die breitere gewerbliche Produktion kann heute noch nicht mit Tatsachen belegt werden, da das neue Programm, in England entwickelt, erst seit einigen Jahren in Deutschland eingeführt und lange noch nicht in genügendem Umfange zur Durchführung gelangt ist. Es steht aber zu hoffen, daß in dem Werkstättengedanken wirklich ein heilsames Korrektiv gegen den kunstgewerblichen Aeußerlichkeitskram von früher gefunden ist.

Das alte „Kunstgewerbe" fing mit einer Abschwenkung von der ausübenden Gewerbetechnik an, man eilte zum Zeichentisch, um „Kunst" zu pflegen und dem Gewerbe aufzupfropfen. Das heutige Kunstgewerbe kehrt zur ausübenden Technik zurück. Der Kreislauf der Entwicklung schließt sich somit. Das sogenannte Kunstgewerbe, eine gewollte Sonderart des Allgemeingewerbes, verliert damit an seiner Bedeutung. Die Hoffnung wird möglich, daß wir wieder ein Allgemeingewerbe haben werden, das ebensowenig und ebensosehr künstlerisch ist, als es das Gewerbe der alten Zeit war. Entwerfer und Ausführer, Künstler und Handwerker verschmelzen wieder in eine Person: dem Gewerbe ist die verloren gewesene Kunst zurückgegeben.

So lange an der Lösung dieser Aufgabe zu arbeiten war, bezeichnete das Wort Kunstgewerbe die Arbeit, die getan wurde, treffend genug. Wird aber erst der genannte Idealzustand erreicht sein, so liegt keine Veranlassung mehr vor, von Kunstgewerbe zu reden. Wir werden wieder ein Gewerbe haben, das mit derselben Selbstverständlichkeit künstlerischen Geist in sich fassen wird, wie der menschliche Körper die menschliche Seele in sich faßt. Das „Kunstgewerbe" wird ein Ding der Vergangenheit sein. (Schluß folgt)

ERNST STIEBLER KARIKATUR

DAS KUNSTINDUSTRIEMUSEUM IN KRISTIANIA

Die Hauptstadt Norwegens liegt weitab von den südlicheren Zentren europäischer Kultur. Schon die Entfernung von den Hauptstädten der beiden Nachbarländer ist beträchtlich: nach Stockholm reist man mit den schnellsten Zügen in vierzehn, nach Kopenhagen in achtzehn Stunden. Im Lande selbst ist der Verkehr womöglich noch beschwerlicher. Die nächstgrößere norwegische Stadt, Bergen, ist vorläufig am schnellsten auf dem Seewege nach 36 stündiger Fahrt zu erreichen. Eine so isolierte Lage kann auf die innere Entwicklung eines Landes nicht ohne Folgen bleiben. Manche Strömungen der Weltkultur sind denn auch spät und in geminderter Stärke nach Norwegen gelangt. Dem Volkscharakter hat die Abgelegenheit des Landes aber nicht geschadet; sie hat vielmehr den Bewohnern ihre urwüchsige Kraft bewahrt und zur Stärkung des nationalen Sinnes beigetragen. Diese Charaktereigenschaften haben auch ihren Grund in der Natur des Landes. Im Gegensatz zur dänischen Landschaft, die in ihren fruchtbaren Strichen friedlich und idyllisch ist wie unser östliches Holstein, hat der Boden Norwegens alle Anzeichen harter, ursprünglicher, ja wilder Natur an sich. Ueberall tritt das Urgestein zutage. Die Birken und Nadelhölzer führen in dem spärlichen Erdreich denselben Kampf ums Dasein, der auch das Los der Bewohner ist. Hier mußte ein Volk aufwachsen, das festhält an seiner Eigenart, das die Mythen und Sagen seiner Vorzeit liebt und gern zurückblickt auf seine historischen Ueberlieferungen. Aber mit dem konservativen Grundcharakter des Volkes und mit dem Hang zu sinnender Rückschau verbinden sich merkwürdigerweise sehr fortschrittliche Neigungen. Die regsamen Elemente im Lande haben von jeher den Trieb in die Ferne in sich gespürt. Wie sich die alten Wikinger auf weite Meerfahrt begaben, um in der Fremde ihr Glück zu suchen, so sind heute Schiffahrt und Seehandel eine bevorzugte Beschäftigung der Norweger. Auch wer seßhaften Berufes ist, macht sich von Zeit zu Zeit gern von der Scholle los, um für die Vereinsamung, die in den dunklen Wintermonaten recht drückend werden kann, Ersatz und Ausgleich in den südlichen Ländern zu finden, wo er mit den Regungen modernen Geisteslebens in Berührung kommt, und man begreift, daß mancher aus den so gewonnenen politischen

und sozialen Anschauungen mit angeborener Hartnäckigkeit die äußersten Konsequenzen zieht. In wirtschaftlicher Hinsicht geht Norwegen allem Anschein nach einer großen Zukunft entgegen. In den Tausenden von Quadratmeilen des nur spärlich bewohnten gebirgigen Hinterlandes ruhen unermeßliche Schätze an edlen und unedlen Metallen, während dichte Waldungen alle Niederungen bedecken, und in den zahllosen Wasserfällen sind Unsummen motorischer Kraft aufgespeichert, die nur darauf warten, zur Verwertung jener Schätze in Bewegung gesetzt zu werden. In der Tat, kein anderes europäisches Land hat so die Arme frei für die Lösung vielseitiger Kulturaufgaben wie Norwegen.

Uns haben die norwegischen Verhältnisse lange Zeit ebenso fern gelegen wie das Land selbst. Das hat sich in neuerer Zeit geändert. Norwegen ist nachgerade das beliebteste Reiseziel deutscher Touristen geworden. Die literarischen Bestrebungen des Landes verfolgt man in Deutschland mit lebhaftestem Interesse. Vom Arbeitsgebiet der bildenden Künste ist aber nur einzelnes durch die internationalen Ausstellungen in unsern Gesichtskreis gelangt. Man kennt und schätzt Fritz Thaulows Landschaften, und Eingeweihtere wissen auch wohl die echt nordische Art Gerhard Munthes zu würdigen. Die Technik der norwegischen Bildweberei hat sogar über Scherrebek als ein neuer Zweig häuslicher Frauenkunst vielfach bei uns Eingang gefunden. Darüber geht es indes nicht hinaus. Die Zusammenhänge und Ursprünge der norwegischen Kunstbewegung sind uns fremd geblieben. Und doch ist ein Einblick in den dortigen Gang der Dinge, namentlich in die Entwicklung der neueren angewandten Kunst anziehend und lehrreich. Manches, woran es bei uns fehlt, ist dort vorhanden. Maßregeln, die wir nur zögernd ergreifen, hat man dort kurz entschlossen und mit gutem Erfolg durchgeführt.

Mittel- und Ausgangspunkt dieser Bestrebungen war seit 28 Jahren das Kunstindustriemuseum in Kristiania. Eine Schilderung der Wirksamkeit desselben ist daher zugleich ein Stück Geschichte der angewandten Kunst neuerer Zeit in Norwegen. In rastloser Arbeit hat die Leitung des Museums neben der musealen Sammeltätigkeit erstorbene Kunsttraditionen wiedererweckt, technische und künstlerische Fertigkeiten verbreitet und sehr merkbar den Kunstsinn im Volke gehoben. Aeußerlich ist das Museum erst in allerjüngster Zeit gebührend in die Erscheinung getreten. Im Mai vorigen Jahres hat es seinen Einzug in einen stattlichen Neubau gehalten, wo die reichen Sammlungen vorteilhaft ausgestellt und der Benutzung zugänglich gemacht worden sind. Fortan werden die Schätze des Kunstindustriemuseums zu Kristiania eine starke Anziehung auf einheimische Besucher und reisende Kunstfreunde ausüben. In noch höherem Grade verdient es aber unsere Aufmerksamkeit wegen seiner Organisation und seiner Arbeitsweise, die sich von dem Betriebe unserer Kunstgewerbemuseen wesentlich unterscheiden.

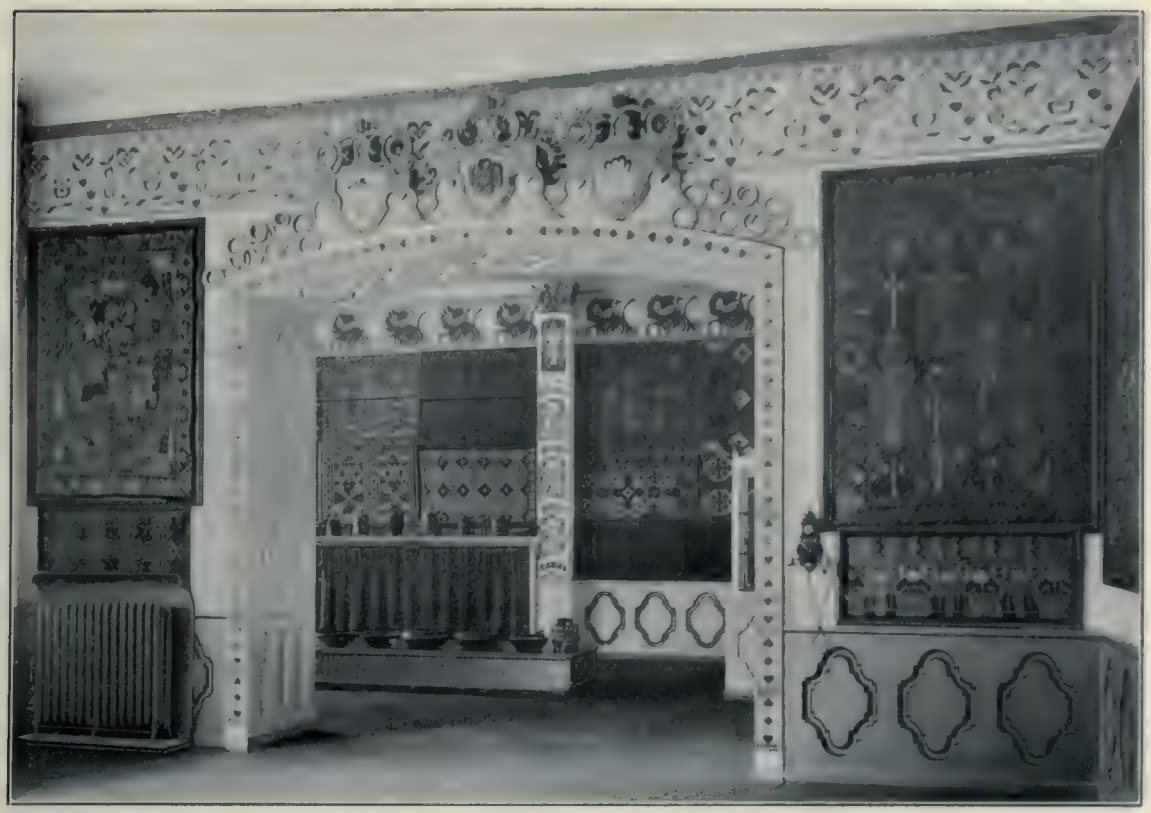
Ganz eigenartig ist das Verwaltungssystem dieses Museums. Während bekanntlich sonst die Museen entweder unter der Oberaufsicht des Staates oder einer städtischen Verwaltung stehen oder auch Vereinsinstitute sind, liegt hier vermutlich der einzige Fall in Europa vor, daß ein Museum völlig unabhängig gestellt ist und sich sozusagen selbst regiert. Diese republikanische Regierungsform hat sich aus der Entstehung des Museums ergeben. Auf Anregung des Professors der Kunstgeschichte an der Universität in Kristiania L. Dietrichson vereinigten sich im Jahre 1876 sechs kunstbegeisterte Männer, unter ihnen der jetzige Direktor des Museums, der damalige cand. jur. H. Grosch, zu dem Zwecke, eine Sammlung von Kunstarbeiten in- und ausländischer Herkunft anzulegen. Sie gewannen die ersten notwendigen Mittel aus Beiträgen von Privaten, und da das Unternehmen aussichtsvoll erschien, gewährten auch bald der Staat und die Stadtverwaltung jährliche Zuschüsse. Und wie in Dänemark die Kunstpflege weitgehende Unterstützung durch die beiden Brauereibesitzer Jacobsen, Vater und Sohn, gefunden hat, so war es in Kristiania der Branntwein, der den idealen Bestrebungen sein Opfer brachte. Die hauptstädtische Organisation für den Alkoholverkauf hat dem Museum seit 1887 ganz beträchtliche Summen zur Verfügung gestellt. Aber keiner von den Spendern hatte den Ehrgeiz, maßgebenden Einfluß auf die Verwaltung zu gewinnen. Man wußte sie in guten Händen, und die sechs Oligarchen wurden mehr und mehr eine anerkannte und einflußreiche Körperschaft. Im Jahre 1902 wurde sie zwar auf eigenen Antrag durch Zuwahl von Vertretern des Staates und der Stadtverwaltung auf zwölf Mitglieder erhöht, aber in ihrer Unabhängigkeit und ihrem einmütigen Zusammenwirken trat dadurch keine Aenderung ein. Daß der Vorstand auf sich selbst gestellt war, kam der Bewegungsfreiheit des Direktors zugute, dem naturgemäß der Hauptanteil an Initiative und

TREPPENHAUS IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA

Arbeit zufiel. Wenn man die Jahresberichte des Museums liest, erstaunt man über die Zähigkeit, mit der Direktor GROSCH die einmal festgelegten Ziele unter den schwierigsten Verhältnissen verfolgte. Im besonderen hatte das Museum Jahrzehnte hindurch unter der Enge seiner Räume zu leiden, was bei dem raschen und stetigen Anwachsen der Sammlungen schließlich zu einem wahren Notstand führte. Diesem ist nunmehr auf lange Zeiten durch den Neubau abgeholfen.

Das nach Entwürfen des Architekten BREDO GREVE aufgeführte neue Gebäude umfaßt außer dem ganz aus städtischen Mitteln erbauten Museum auch die Königliche Kunst- und Handwerkerschule. Es ist aus roten Backsteinen mit Gliederungen aus grauem Granit in einfachen Renaissanceformen gebaut, deren etwas schwere Verhältnisse dem Ganzen ein gewisses nordisches Gepräge geben. Im Innern tritt dieses recht wirkungsvoll zutage in der Vorhalle und im Treppenhause, wo kurze, gedrungene Säulen aus grünem Serpentin die weiße Decke tragen und breite, ebenfalls aus Serpentin gehauene Treppengeländer durch die drei Stockwerke des Gebäudes hinaufgehen (Abb. S. 193). Außer den Verwaltungsräumen, einem Vortragssaal und einem trefflich eingerichteten Lesesaal, der wie die Bibliothek dem Museum und der Schule gemeinsam ist, enthält das Gebäude 22 Säle für die Sammlungen. Ihr Inhalt ist mit Geschmack und mit wohlüberlegter Rücksicht auf gute Farbenwirkungen aufgestellt. Sehr anziehend sind die kulturgeschichtlichen Interieurs aus den verschiedenen Epochen von der Renaissance bis zum Empirestil. Kostbare alte französische Gobelins, die dem Museum vom Staate überwiesen sind, geben mehreren dieser Räume den Charakter vornehmer Pracht. Bezeichnend für das Eindringen des Rokokostiles in Norwegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die wohlerhaltene Prunkstube aus einem ländlichen Amtsgebäude vom Jahre 1759. Unter den Sammlungen hat die Abteilung der alten

SAMMLUNGEN ALTNORWEGISCHER VOLKSKUNST IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA
AUSSTATTUNG DES SAALES VON GERHARD MUNTHE



SAMMLUNGEN ALTNORWEGISCHER VOLKSKUNST IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA
AUSSTATTUNG DER SÄLE VON GERHARD MUNTHE

Goldschmiedearbeiten wohl den kostbarsten Inhalt. Sie hat aber außer ihrem materiellen Wert noch einen selten schönen Eigenwert. Eine große Anzahl der Arbeiten ist nämlich aus Mitteln beschafft, die seit 1883 alljährlich von norwegischen Frauen gespendet werden, um das im Lande befindliche alte Silbergerät als öffentlichen Besitz der Allgemeinheit zu erhalten. Nationales und historisches Interesse bieten die aus norwegischen Kirchen stammenden Kunstaltertümer. Von lokalgeschichtlicher Bedeutung sind ferner in der Glassammlung die geschnittenen Pokale und Gläser der bis 1739 zurückreichenden norwegischen Glasindustrie. In den Vitrinen der keramischen Abteilung findet man die sehr beachtenswerten blauweißen Fayencen der alten norwegischen Fabrik zu Herreböe, einer bis vor kurzem unbekannten Gruppe europäischer Fayencefabrikation, die GROSCH aus der Vergessenheit hervorgezogen hat. Arbeiten von hohem Kunstwert enthalten die Gruppen japanischer und chinesischer Erzeugnisse, sowie die Sammlung moderner Kunstgegenstände, die durch Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung 1900 einen beträchtlichen Zuwachs erhielt. So bedeutend aber diese und andere Sammlungsgruppen sein mögen, der fremde Besucher wird sein Hauptinteresse unzweifelhaft derjenigen Abteilung zuwenden, welche die Spezialität und der Stolz des Museums ist, den Sammlungen von Erzeugnissen alter norwegischer Volkskunst. Diese Sammlungen sind umsomehr besonderer Aufmerksamkeit wert, als sie in ganz einziger Weise zur Schau gestellt sind. Die Ausstattung der drei Säle, in denen sie Platz gefunden haben, und auch die Anordnung der Gegenstände wurden nämlich von dem Vorstand des Museums GERHARD MUNTHE übertragen, und dieser für dekorative Raumausstattung so hochbegabte Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst.

GERHARD MUNTHE ist den Lesern dieser Zeitschrift kein Fremder. Im Aprilheft des fünften Jahrgangs hat er selbst das Wort ergriffen und die Grundsätze seines Illustrationsstiles dargelegt. Bezeichnend für MUNTHES Kunstauffassung ist sein Streben nach spezifisch nordischer Charakteristik in Form und Farbe. Er meidet die gebrochenen, schwächlichen Farbtöne und wendet für seine dekorativen Zwecke wesentlich nur fünf Farben an, die

MODERNES SPEISEZIMMER, 1897 AUSGEFÜHRT NACH DEM ENTWURF DES ARCHITEKTEN H. BULL IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA

frisch und männlich wirken: krebsrot, rotviolett, indigoblau, blaugrün und messinggelb. Hervorgegangen ist diese Farbenskala aus MUNTHES langjährigem Studium der alten einheimischen Kunstüberlieferung. Bei der Ausstattung der Museumssäle kamen diese Farben der Wirkung derjenigen Gegenstände zugute, aus denen sie wie ein Extrakt abgeleitet waren. Es handelte sich darum, den prächtigen alten Bildteppichen, den farbig gemusterten alten Geweben und Stickereien, den bunt bemalten Truhen und Schränken, den reichen silbernen Schmucksachen und den vielartigen Holzschnitzereien eine passende, natürlich wirkende Fassung zu geben. Die Hintergründe für alle diese Gegenstände, die Wandflächen in den Sälen, wurden weiß gelassen, die Fußböden mit rotem Linoleum belegt. Zwei nebeneinander liegende Säle, die für die große Sammlung der Bildwebereien bestimmt waren, erhielten eine verwandte Dekoration. An den unteren Wandteilen wurden niedrige Holzpaneele mit Füllungen angebracht, die in dem einen Saal grün, in dem anderen blau gestrichen wurden; den oberen Abschluß bilden ornamentale Friese in den MUNTHESchen Farben. Die Teppiche wurden auf die Wände gespannt und mit schmalen roten Leisten eingefaßt. Sie heben sich wie Gemälde von dem Hintergrunde ab, dessen Fläche sie beinahe ganz bedecken. Türen und Vitrinen wurden mit farbig bemalten und vergoldeten Aufsätzen von durchbrochenem Zierwerk geschmückt. In dem dritten, ziemlich langen und weniger günstig beleuchteten Saal, der außer gemusterten Webereien namentlich die alten Holzarbeiten enthält, sind auch die Paneele und Aufstellungsvorrichtungen weiß gestrichen. Sehr ansprechend sind die beiden Langwände durch je vier geschnitzte und bemalte Holzpilaster mit vergoldeten Bekrönungen gegliedert (Abb. S. 194).

Es leuchtet ein, daß eine so farbig gehaltene Ausstattung bei der Wirkung der Gegenstände stark mitspricht. Für Sammlungsobjekte feineren Charakters würden so starke Begleitwirkungen nicht unbedenklich sein. Aber hier sind sie am Platze. Die derben, volksmäßigen Erzeugnisse vertragen nicht nur kräftige Gegensätze und ausdrucksvolle Farben; sie erfordern sie vielmehr als notwendiges dekoratives Gegengewicht.

Wie die Arbeiten altnorwegischen Kunstfleißes den Kern der Sammlungen des Museums bilden, so haben sie andererseits auch als Grundlage für die praktische Tätigkeit gedient, die der Vorstand entfaltete, indem er die alten Handfertigkeiten, die unter dem Import fremdländischer Fabrikware in Vergessenheit geraten waren, wieder zu Ehren brachte. Zuerst ergriff man Maßregeln zur Hebung der Holzschnitzerei, einer Kunstfertigkeit, die seit den ältesten Zeiten in dem holzreichen Lande verbreitet gewesen ist. Die ersten ornamentalen Vorbilder lieferten die in den verschiedenen Museen des Landes bewahrten alten Holzarbeiten, Portale und Gebälkteile aus den Holzkirchen, Sessel und Stühle und anderes Hausgerät (Abb. S. 198). Da diese Ueberbleibsel alter Volkskunst mit den charakteristischen irisch-nordischen Band- und Drachenverschlingungen geziert waren, und da Spuren dieser Ornamentik mit der technischen Fertigkeit sich in einigen abseits liegenden Tälern bis auf die Gegenwart erhalten hatten, so lag es nahe, auf diese heimischen Dekorationsmotive zurückzugreifen. Aus diesem Formenschatz waren die meisten Motive entnommen, die 1886 in einem Vorbilderhefte für Holzschnitzer herausgegeben wurden. Das Jahr 1886 bezeichnet überhaupt den Beginn eines systematischen und energischen Vorgehens. Der Staat übertrug dem Vorstande des Museums die Förderung des nationalen Hausfleißes und bewilligte hierfür eine jährliche Unterstützung. Hierdurch wurde es dem Vorstand ermöglicht, nicht nur Lehrkurse von kürzerer Dauer in der Hauptstadt und in kleineren Städten sowie auf dem Lande abzuhalten, sondern man konnte auch zwei Schulen für Holzschnitzerei in Hardanger und Lesjeskogen errichten. Diese Schulen gingen einige Jahre später in der großen Kunstindustrieschule in Thelemarken auf (jetzt in Gausdal), welche in Kursen von achtmonatlicher Dauer die Schüler im Schreinern, Schnitzen und Zeichnen ausbildet. Der Unterricht in den fliegenden Kursen umfaßte außerdem die Weberei und die für Norwegen eigentümliche „Täger"-Technik, eine Flechtarbeit aus Birken- und Föhren-Wurzeln, sowie die „Rosenmalerei" d. h. eine bäuerliche, starkfarbige Blumenmalerei, die seit dem 17. Jahrhundert zur Verzierung von Mobiliar und Kleingerät in Gebrauch gewesen ist.

Unter allen diesen Fertigkeiten norwegischen Hausfleißes steht im Hinblick auf künstlerische Verwertbarkeit die Textilarbeit, im besonderen die altnorwegische Bildwirkerei, obenan. Die Wiederbelebung der letzteren verdient um so mehr einmal festgelegt zu werden, als darüber vielfach irrtümliche Ansichten herrschen. Die Technik kommt in ihrem Wesen auf dasselbe primitive Flechtverfahren am aufrechten Webstuhl hinaus, das die homerischen Gedichte kennen, das den Völkern der Stein- und Bronzezeit geläufig war, und das noch heutzutage bei Naturvölkern, wie z. B. bei den Indianern von Colorado in Gebrauch ist. Es ist andererseits aber auch dasselbe Verfahren, mittels dessen die Pariser Gobelinmanufaktur ihre raffinierten Arbeiten herstellt. Die Ausübung der Bildwirkerei läßt sich in Norwegen soweit zurückverfolgen, wie die literarische Ueberlieferung reicht. Teppiche mit Gestalten aus der nordischen Mythenwelt dienten vor der Einführung des Christentums zum Schmuck der Tempelwände. Später wurden die Wände der Kirchen mit Bildteppichen biblischen Inhaltes behängt. Ein Stück von einem kirchlichen Wandteppich aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, der sog. „Baldishoelteppich" ist erhalten und befindet sich im Besitz des Kunstindustriemuseums (Abb. S. 199). Außerdem wurden Wandteppiche — wie auch bei uns im Mittelalter — in vornehmen Privathäusern, namentlich auf den adeligen Herrensitzen und in den Wohnungen der Geistlichen verwendet, und zwar nicht immer als dauernder Behang, sondern öfter als beziehungsvoller Schmuck bei festlichen Gelegenheiten. Neue Tendenzen drangen im 16. Jahrhundert aus Flandern ein; der Einfluß flandrischer Vorbilder ist unverkennbar in den damals aufkommenden, mit Laub- und Fruchtwerk gefüllten Borten, welche die Darstellungen umgeben. Vom Ende des 17. Jahrhunderts an erlahmte die Produktion. Der Motivenkreis wurde enger, die Zeichnung weniger sorgfältig, das Gewebe gröber und nachlässiger. Aber noch immer bewahrten die Teppiche als ihr unverwüstliches Eigentum ihren flächenmäßigen Charakter und ihre starke dekorative Wirkung.*)

Als das Museum begründet wurde, war die Bildweberei mehr noch als die anderen Zweige alten Hausfleißes im Absterben begriffen. Nur einigen bejahrten Frauen in abseits gelegenen Dörfern war die Technik erinnerlich; ausgeübt wurde sie nicht mehr. Nur gemusterte Decken wurden noch nach alter Weise

*) Eine Anzahl der schönsten Teppiche aus dem Besitz des Kunstindustriemuseums zu Kristiania gab H. GROSCH 1889 in Farbendruck heraus. 1901 erschien eine Fortsetzung mit norwegischem und deutschem Text im Verlage von E. WASMUTH in Berlin.

vereinzelt, namentlich in Hardanger und Umgegend gewebt. GROSCH erkannte, daß der erste Schritt zur Erhaltung und Erneuerung der halbverlorenen Webeverfahren im Sammeln der alten Arbeiten und der etwa noch vorhandenen mündlichen Ueberlieferungen bestehen müsse. Nachdem so die alten Techniken wiedergewonnen waren, wurde 1889 als Organ für ihre Wiedereinführung vom Vorstand des Museums der „Verein für nationalen textilen Hausfleiß" gegründet und ein Jahr später mit dem Abhalten von Lehrkursen für Weberei in den Landdistrikten begonnen. Diese Kurse, die seitdem Jahr für Jahr in den verschiedensten Teilen des Landes abgehalten worden sind, waren begleitet von lehrreichen Ausstellungen alter Webstühle, Teppiche und Garnproben aus dem Besitz des Museums. Bei der Unechtheit der modernen chemischen Färbemittel erwies es sich auch nötig, die alten soliden Farbstoffe und die früheren Färbemethoden wieder aufzunehmen. Der Vorstand entsandte daher eine norwegische Dame, Frl. KRISTIANE FRISAK, um in den Dörfern die alten Färberezepte zu sammeln, die sich noch, meist nur in mündlicher Ueberlieferung, erhalten hatten. Die Ergebnisse der Studienreisen Frl. FRISAKS sind niedergelegt in dem vom Museum veröffentlichten „Norsk Farvebog", einem Büchlein, das insofern auf die Hausweberei von außerordentlichem Einfluß wurde, als es den Hausfrauen Anleitung gab, die Färbemittel selbst herzustellen und das Färben des Wollgarns vorzunehmen.

Aber mit der Erneuerung der technischen Verfahren und der Begründung einer neuen Produktion war die Arbeit noch nicht getan. Es ist bezeichnend für den praktischen Sinn, mit welchem das Kunstindustriemuseum von jeher geführt wurde, daß von vornherein auch das wirtschaftliche Moment in Betracht gezogen wurde. Man war sich über die bedeutenden Werte klar, die gerade für Norwegen in einem produktiven Hausfleiß enthalten sind. Man wollte die ländliche Bevölkerung wieder befähigen, nicht nur einen großen Teil ihres Hausbedarfs an Geräten und Kleidungsstoffen durch eigene Arbeit zu decken; man wollte ihr auch in der Herstellung kunstvoller Erzeugnisse einen einträglichen Nebenerwerb schaffen. Und die Anreger sahen eine moralische Pflicht darin, für den Absatz der Arbeiten, deren Erzeugung man angeregt hatte, zu sorgen. Diesen geschäftlichen Aufgaben zu dienen, waren nach und nach eine Reihe von Vereinen entstanden, die Verkaufsstellen unterhielten und jährliche Verlosungen veranstalteten. 1891 entschloß man sich, die Sondervereine zu einer größeren Einheit, dem „Norsk Husflidsforening" zu verschmelzen. Einen dauernden Einfluß auf die Leitung desselben wurde dem Museum dadurch gesichert, daß bestimmungsgemäß der Direktor und ein zweites Mitglied der Verwaltung Sitz und Stimme im Vorstand des Vereins erhielt. Mit dem Norwegischen Hausfleißverein, der in dem stattlichen Neubau an der Carl Johangade ausgedehnte Verkaufs- und Verwaltungsräume erhielt, war eine lebenskräftige Zentrale geschaffen, deren Tätigkeit und Geschäftsbereich sich von Jahr zu Jahr steigerte. Während der Umsatz des ersten Jahres rund 24000 Kronen betrug, belief er sich im Jahre 1903 auf 160000 Kronen. Eine zwar weniger gewinnbringende, aber in höherem Sinne verdienstvolle Einrichtung begründete der Verein 1894 mit seiner Färberei, in der die Wollgarne auf das sorgfältigste lediglich mit Pflanzenfarben nach den alten Rezepten gefärbt werden, und die seither Inland und Ausland mit gutem und echtem Material versehen hat.

Wie man sich in Bezug auf Technik und

HOLZGESCHNITZTE NORWEGISCHE TRUHE AUS DEM 14. JAHRHUNDERT (KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA)

TEIL EINES WANDTEPPICHS DES 12. JAHRHUNDERTS AUS DER KIRCHE ZU BALDISHOEL IN NORWEGEN
(IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA)

Farbengebung an die alten Webarbeiten hielt, so benutzte man diese auch als Vorbilder für die Muster und Darstellungsmotive. Und da die alten Teppiche den flächenhaften Dekorationsstil des Mittelalters im wesentlichen beibehalten haben, so blieb man vor dem Abweg bewahrt, auf den jede Gobelinwirkerei gelangt, die in den Wandteppichen der Renaissance und den Arbeiten der Pariser Gobelinmanufaktur mit ihren plastischen und perspektivischen Gemälde-Imitationen ihre Vorbilder zu erkennen vermeint. In modernem Sinne künstlerisch waren freilich die Reproduktionen der alten Motive nicht. Aber auch die künstlerische Erneuerung ließ nicht lange auf sich warten.

Kurz nach Begründung des Hausfleißvereins trat i. J. 1892 eine talentvolle Künstlerin, Frau FRIDA HANSEN, in den Verein ein. Eine Ausstellung von Arbeiten, die sie nach eigenen Entwürfen gewebt hatte, veranlaßte den Vorstand, ihr die künstlerische Leitung der Textilabteilung zu übertragen. Die Hoffnungen, die man in ihre Befähigung gesetzt hatte, rechtfertigten die nach ihren Entwürfen gewebten Arbeiten in vollem Maße. Namentlich auf der Weltausstellung in Chicago 1893 gewannen ihre Arbeiten ungeteilten Beifall. Ein Jahr darauf gab Frau HANSEN ihre Stellung im Hausfleißverein auf, um ein eigenes Atelier für Weberei zu begründen, welches auch unter ihrer Leitung blieb, nachdem es 1897 in die Hände der Aktiengesellschaft „Det norske Billedväveri“ übergegangen war. Die „Bildweberei“ und der Hausfleißverein wetteiferten nun in der Ausführung trefflicher Webarbeiten; beide Institute waren in der Pariser Weltausstellung 1904 mit großen, eindrucksvollen Bildteppichen vertreten (Abb. siehe im Oktoberheft 1900).

Den stärksten künstlerischen Bundesgenossen fand die norwegische Bildweberei aber in GERHARD MUNTHE. Mögen auch die in seinem nordisch-strengen, zugleich aber stark persönlichen Stil gehaltenen Zeichnungen, die zuerst 1893 in einer Schwarz-Weiß-Ausstellung vorgeführt wurden, ursprünglich nicht für Bildweberei gedacht sein, so erwiesen sie sich doch hierfür so wunderbar geeignet, daß von nun an für die nationale Technik auch der nationale Stil geschaffen war. Mit der künstlerischen Tat MUNTHES war die Wiederbelebung der alten Bildweberei vollendet. Es mußte die Anreger mit froher Genugtuung erfüllen, daß die Technik, die sie dem Volke wiedergegeben hatten, nicht nur im bäuerlichen Hausfleiß und in der städtischen Liebhaberkunst Wurzel

schlug, sondern sogar einem der ersten Künstler Norwegens neue Ausdrucksmöglichkeiten für seine Kunst bot.

Entsprechend der weitreichenden Bedeutung, die von jeher die Hausarbeit in Norwegen gehabt hat, mußte sich die Außenarbeit des Kunstindustriemuseums in erster Linie auf eine belebende und veredelnde Beeinflussung dieses Gebietes erstrecken. Indes wurde auch die Förderung der Facharbeit nicht vernachlässigt. Um die Ausbildung der zierlichen Technik des farbigen Drahtemails haben sich die Vorstandsmitglieder, die Hofjuweliere Oluf Tostrup († 1882) und sein Geschäftsnachfolger Torolf Prytz verdient gemacht. Eine Reihe von Maßregeln der Museumsleitung zielten auf eine bessere Schulung der Möbelfabrikation ab. Erfreuliche Resultate wurden ferner mit der Hebung der Bucharbeit erreicht. Auf Anregung des Museums sind die trefflichen Einbände in Ganzleder und Handvergoldung entstanden, die der Buchbinder H. M. Refsum in Kristiania ausgeführt hat, und das Museum war Mitbegründer des „Vereins für nordische Buchkunst", der seit 1900 bestrebt ist, künstlerische Kräfte zur Ausstattung von Büchern heranzuziehen. Endlich hat Direktor Grosch es trotz der ewigen Raumnot im alten Museumsgebäude fertig gebracht, eine Anzahl lehrreicher Ausstellungen zu veranstalten, von modernen Plakaten, von künstlerischen Buchumschlägen und Bucheinbänden, von französischen Plaketten und Medaillen, von moderner Keramik, von Kunstblättern und Bilderbüchern für Kinder — Themata, die enge Fühlung mit den allgemeinen Bestrebungen der Neuzeit bekunden. Eine durchgreifende Reformierung des norwegischen Kunsthandwerks haben diese Anregungen freilich nicht hervorbringen können. Die angewandte Kunst in Norwegen befindet sich, von einzelnen Anläufen abgesehen, in dem bei uns fast überwundenen Stadium der Schulung an überlieferten Stilformen. Mit dem Zurückgreifen auf die kerngesunde alte Bauernkunst und auf die flächigen und linearen Formen der altnordischen Ornamentik sind aber glücklicherweise nicht jene schädigenden Einflüsse verbunden, die bei uns das Kopieren zweckwidriger alter Stilformen im Gefolge gehabt hat. Daher vollzieht sich dort die Wendung zu künstlerischer Freiheit nicht in gewaltsamem Umschwung, sondern in allmählichem Uebergang. Der antiquarisch-künstlerische Stil Gerhard Munthes scheint berufen zu sein, den natürlichen und gangbaren Weg zu bilden, der weiterführen wird. Auf diesem Wege werden auch die wichtigsten Zukunftsaufgaben der musealen Propaganda liegen.

Unsere Umschau über das bisher von dem Kunstindustriemuseum in Kristiania Geleistete würde unvollständig sein, wenn wir nicht derjenigen norwegischen Museen gedenken würden, die teils auf Veranlassung, teils nach dem Vorbilde des ersteren gegründet worden sind. Unter ihnen widmen sich das „Norwegische Volksmuseum" und das im Entstehen begriffene „Stadtmuseum" in Kristiania vorwiegend historischen Aufgaben. Die Kunstindustriemuseen in Bergen (gegr. 1886) und in Drontheim (gegr. 1893) werden aber nach verwandten Grundsätzen geleitet wie das hauptstädtische Museum. Sie sehen in dem Sammeln von Kunstaltertümern nur einen Teil ihrer Tätigkeit und beeifern sich, in ihren Distrikten den Kunstfleiß, namentlich die Weberei neu zu beleben. Die Mittel, die hierfür angewendet werden, sind dieselben, mit denen Grosch und seine Helfer mit echt norwegischer Ausdauer, mit nationalem Sinn und resolutem Zugreifen es verstanden haben, die Kunst ins Volk zu tragen.

F. DENEKEN

SILBERNER BRUSTSCHMUCK (NORWEGEN, 18. JAHRHUNDERT) IM KUNSTINDUSTRIEMUSEUM ZU KRISTIANIA

VOGELER-ZIERAT

HEINRICH VOGELER ist kein Stürmer und Dränger. Was er gibt, gibt er mit dem feinen Lächeln eines verträumten Naturkindes, das die Sprachen der Vögel versteht und der Bäume, der Wolken und Quellen, der Blumen und Schmetterlinge. Er lebt äußerlich nicht in unserer Zeit, obgleich sein Empfinden durchaus modern ist.

Zu jenen Künstlern gehört er, die im Rückwärtsschauen vorwärts schreiten. Einige unserer Größten zählen zu ihnen. Das Gewoge des Tages ist ihm fremd; er steht nicht in den Reihen der Kämpfer, die um neue Götter streiten. Und wäre es die güldene Rüstung Siegfrieds und das Schwert Balmung, er könnte beides nicht gebrauchen. Zu den Spielmännern gehört er, nicht zu den Rittern.

Im Leibrock kommt er daher, andächtig, beschaulich. Altväterisch nennt man so gern sein Wesen, altväterisch wohl auch seine Kunst. Und dennoch schafft auch er neue Werte, lebt auch er eine neue Weltanschauung.

Abseits von der großen Straße lebt er, abseits schafft er, abseits steht seine Kunst. Und er ist so beliebt?

Es gibt Künstler, deren Werke sind voll glutenden Lebens, andere gibt es, die die herbe Schönheit lieben, andere endlich, die haben eine stille Süße in ihren Bildern, wie Blumen in ihren Kelchen. Auch HEINRICH VOGELER gibt Honig, jenen Honig, der ist wie süßer Rosenduft, wie heimliches Küssen in sommerlicher Luft, wie Nachtigallensingen. Und um dieser Süße willen lieben so viele seine Kunst.

Er hat JENS PETER JACOBSENS Werke illustriert. Ich kann mir kein innigeres Verhältnis denken. Hier fand sich der lyrische Zeichner zum lyrischen Dichter, und wenn JACOBSEN sagt: „Hier sollten Rosen stehen", so ist VOGELERS Zeichenfeder wie berufen, sie erblühen zu lassen.

JENE Zeitgenossen, die auf den Namen Heinrich Vogeler nur immer das Echo Aubrey Beardsley fanden, werden ein wenig erstaunt sein, wenn ihnen die neue große Sammlung von Zieraten für den Buchdruck zu Gesicht kommt, die der Künstler für die Rudhardsche Gießerei in Offenbach am Main gezeichnet hat. Es ist klar, Vogeler hat von des großen Briten feiner Technik gelernt, und er wird es am wenigsten verneinen, denn er tat es bewußt, so bewußt, als er bemüht ist, ein Eigener zu sein.

Sein neues Werk ist eine Befreiung für ihn und für seinen Stil. Schon Eugen Diederichs, in dessen jungem Verlage die neue Buchkunst eine so liebevolle Pflegstätte gefunden hat, erkannte Vogelers große Begabung für die Ausschmückung des Buches, und der Künstler selbst fühlte wohl auch die geheimnisvolle Macht des Buches, die die größten Zeichner in ihren Bann gezogen hat. Aber es ist etwas anderes, den Faden einer Novelle zu verspinnen, als frei aus sich heraus einen Zierat zu schaffen, der für die verschiedensten Bücher, ja für die verschiedensten Drucksachen überhaupt einen Schmuck bilden soll. Für Vogeler besonders war es wohl schwer, diese Aufgabe zu lösen, da seine Art weder die abstrakte Linie, noch das rein pflanzliche Ornament an sich kennt. Er ist zu sehr Stimmungsmensch, als daß er nur für das Auge schaffen sollte. Seine kleinste Rosengirlande, so fein auch die Helligkeitswerte bei ihr verteilt sein mögen, wendet sich doch immer auch an das Gemüt, denn die Stimmung, in der ihr Schöpfer sie schuf, will sie wieder auslösen.

Vogeler mag eine sensible Natur sein, und es erscheint ganz natürlich, daß er eine Vorliebe hat für den Stil jener Zeit, die in schwärmerischer Begeisterung für die Antike sich auslebte, einer Zeit, in der die Menschen überschwenglich sein durften, ohne belächelt zu werden. Das Empire, er wurzelt in ihm, er lebt es; deshalb handhabt er es so spielend, so natürlich, wie kaum ein anderer. Aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus ist sein Stil gewachsen; das unterscheidet seine Zeichnungen von den glatten Stammeleien hilfloser Stümper, die von Mode zu Mode taumeln und mit flinker Hand und wenig Geist „nacheifernd“ das zeichnen, was andere mit der Kraft ihrer ganzen Persönlichkeit durchgesetzt haben.

SEINE neue Sammlung könnte man in drei Abteilungen zerlegen: Vignetten, Einfassungen und Initialen, die Vignetten wiederum in verschiedene Unterabteilungen, die aber eine in die andere griffe. Denn des Künstlers reiche Phantasie ließ Vignetten erstehen, die sich ebenso für reizende Gratulationskarten wie für Buchtitel, für feine Geschäftskarten, wie für Programme oder dergleichen eignen. Man denke! HEINRICH VOGELERS verträumte Kunst für Reklamekarten! Er hat diese Aufgabe gelöst, ohne von seiner Art abzuweichen, und das zeigt, daß er ein Eigener ist.

Durch das Entgegenkommen der Rudhardschen Gießerei war es möglich, diese Seiten mit einem kleinen Teil des seinerzeit in Frankfurt a. M. ausgestellten Zierats zu schmücken. Leider mußte die farbige Unterstützung hier fortfallen, durch die VOGELERS Zeichenkunst jenen schimmernden Liebreiz, jenen festlichen Glanz erhält. Der Künstler gehört zu den Zeichnern, die man an ihrer Linie sofort erkennt. Seine Linie hat eine etwas sentimentale Weichheit, einen zarten Schmelz. Es ist wohl ein wenig Nervosität darin, nicht eine krankhafte, sondern eine feine, zitternde, wie sie schöngeistigen, komplizierten Naturen eigen ist.

Ein Verdienst der Rudhardschen Gießerei ist es, daß sie ihre Technik der Handschrift des Künstlers willig unterordnete. Es wäre ihr ja ein Leichtes gewesen, alles recht sauber und glatt heraus zu bringen. Aber sie wußte wohl, wie malerisch gerade die kleinen Zufälligkeiten in der Zeichnung wirken, und deshalb bemühte sie sich, die Eigenart des Künstlers nicht hinwegzu„verschönern". So wirken denn die reproduzierten Vignetten in der Frische von Originalzeichnungen: lebendig, ursprünglich, und auch die Einfassungen, besonders die Rosenranken und Rosengebinde geben nur deshalb eine so intime Stimmung, weil der scharfe Stichel des Stempelschneiders der sentimentalen Linie VOGELERS den Liebreiz nicht nehmen durfte, wie er es sonst wohl gewohnt war.

Die breiten schwarzen Flächen liebt VOGELER nicht, wie er die schwarze Nacht ohne Sterne nicht liebt. Aber den silbernen Schein dämmernder Maiennächte hat er oft gezeichnet, oft radiert, und so wird ihm auch das leichte Grau der Schriftseite zu Silber, und wie aus feinen Silberfäden gewebt erscheinen viele seiner Zeichnungen.

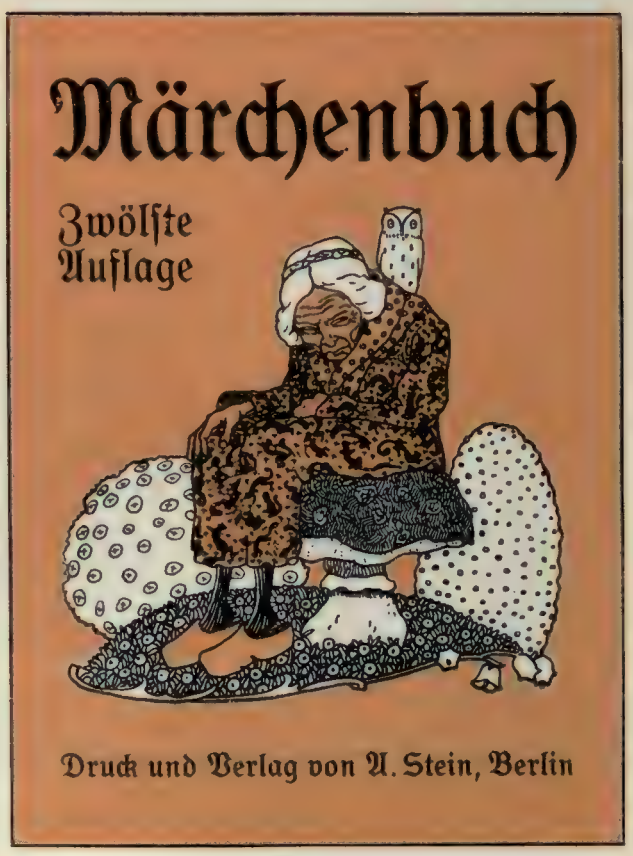
Und das ist es, was seine Bedeutung für die Buchkunst ausmacht, daß er mit einfachen Linien eine Fläche so sinnenfällig zu zieren weiß.

NITIALEN haben schon die Alten mit Vorliebe geschaffen, ich erinnere nur an Holbeins des Jüngeren Totentanz-Alphabet, das Hans Lützelburger in Holz schnitt. Auch HEINRICH VOGELER hat sich des öfteren an Initialen versucht. Für die Rudhardsche Gießerei zeichnete er zwei Alphabete Antiqua- und Schwabacher-Initialen, die zum Reifsten gehören, was er bis jetzt geschaffen hat, und zum Besten, was die Kunst der Neuzeit an Initialen hervorbrachte. Im Gegensatz zu Holbein wählte er fast vorwiegend landschaftliche Motive, die er mit den Majuskeln überaus fein zu einer Einheit zu verbinden wußte. Auch diese Initialen wurden, wie die Holbeinschen, in Originalgröße geschnitten, jedoch in Metall, so nur war es möglich, den ganzen Stimmungsgehalt festzuhalten und im Guß wiederzugeben.

Daß VOGELERS Kunst auch Schwächen hat, wer wollte es leugnen? Seine Menschen, die er zeichnet, haben manchmal rechte Schönheitsfehler, ein anderes Mal aber sind sie so fein, daß man ob dieser Vorzüge gern über die Schwächen hinwegsieht.

VOGELERS Entwicklung kann noch lange nicht als abgeschlossen gelten, und Eingeweihte wissen, daß wir noch viel von ihm zu erwarten haben. Auch aus der Rudhardschen Gießerei werden noch manche Arbeiten nach VOGELERS Entwürfen in die graphische Welt hinausgehen zur Bereicherung des deutschen Buchgewerbes.

CARL MATTHIES



MAX LITTMANN — VILLA LINDENHOF: EINGANG

DIE BRONZEFIGUREN HIRSCH UND ELCH VON HEINRICH DULL UND GEORG PEZOLD, MÜNCHEN

MAX LITTMANN VILLA LINDENHOF: STRASZENFRONT

MAX LITTMANNS LINDENHOF IN MÜNCHEN

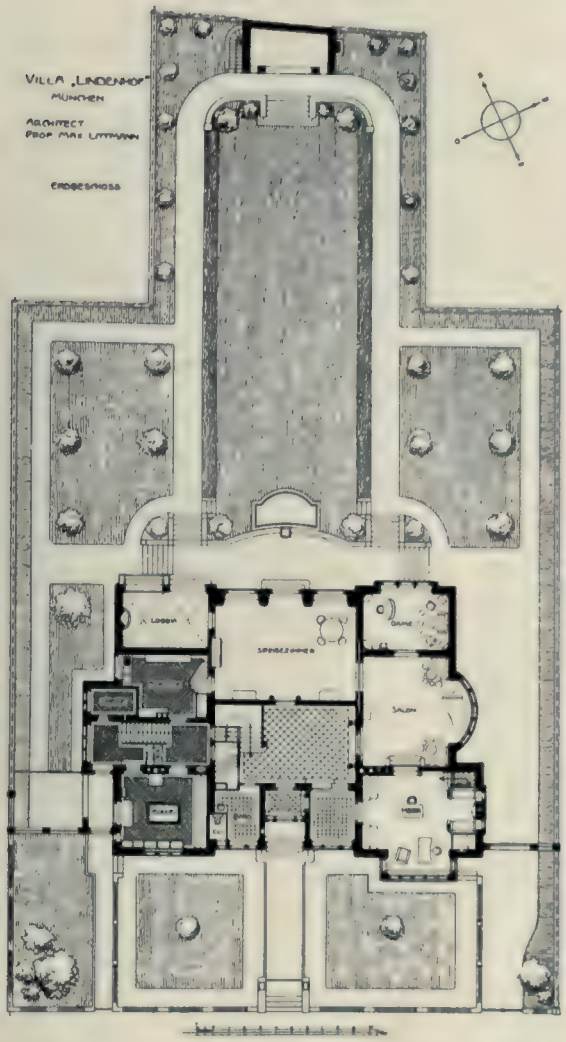
Das Können des Architekten wird zum guten Teile nach seinem Vermögen bemessen, die verschiedenen Wünsche der Bauherren baulich zu erfüllen. Was ein Architekt aber als sein Bestes zu schaffen vermag, das kann der Bau am besten beweisen, dessen Bauherr er selbst ist. Freilich gilt bei dieser Annahme eine Voraussetzung: er muß sich seine Aufgabe nicht so leicht wie möglich gestellt haben, was ja ohnehin schon kein Lob für sein Empfindungsleben und seine intellektuellen Fähigkeiten sein würde.

Professor MAX LITTMANN, einer von Münchens allermeist genannten Architekten, hat sich nun auf den Gasteiganlagen Münchens ein eigenes Haus errichtet, ein Werk, das in der Charakteristik des Architekten besondere Berücksichtigung erheischt.

Wir werden ihn da in seinem eigenen Hause als einen außerordentlich anspruchsvollen Bauherrn, der von einem Architekten schon recht viele und verschiedene Fähigkeiten verlangt, kennen lernen.

Was hat nicht alles auf der Wunschliste für das eigene Heim des Architekten gestanden! Der Generalwunsch: das Haus solle allen Anforderungen an jene Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des gewöhnlichen und ungewöhnlichen Lebens genügen, die ein in verwöhnten Lebensverhältnissen lebender Großstädter an ein Wohnhaus stellt, dieser Generalwunsch sagt nicht viel, nicht so viel jedenfalls, als MAX LITTMANN in seinen hineingeschrieben hatte.

Die Wohnräume sollten von den Wirtschaftsräumen getrennt sein, aber in der Weise, daß die Räume der Dienstboten nicht zu fern den Wohnräumen der Herrschaft gelegen sind, die Diener sollten von den Dienerinnen ganz getrennt sein. Künstliches Licht und künstliche Wärme (Warmwasserheizung) der Räume sollte möglichst immer so, wie Licht und Wärme der Sonne von der Fensterseite aus die Räume erfüllen. Wohn- und Schlafzimmer sollten vorzugsweise nach Süden liegen. Das ganze Haus sollte wenigstens dem ausblickenden Auge die Vorzüge des Landhauses bieten: unbeengten Ausblick auf



beiden Hauptfronten. Die Schlafzimmer sollten möglichst von allem Lärm des Hauses isoliert sein, die Gesellschaftsräume waren so anzulegen, daß sie die Verbindung zu einem Festhause leicht ermöglichten. Alle diese Wünsche

und viele andere erforderten geschickte praktische Lösungen, sie setzten beim Architekten große Talente für Disposition, Beherrschung aller möglichen technischen Errungenschaften voraus. Zum Teile beruhen aber auch schon diese Wünsche auf ästhetischen Anforderungen, wie sie nur Menschen erfüllt, die in künstlerischer Atmosphäre allein noch zu leben vermögen. So ist es selbstverständlich, daß der Bauherr LITTMANN vom Architekten LITTMANN Räume verlangte, die je nach ihrem Zweck andere Stimmungen wachrufen, daß alle Räume jedenfalls durch die Art der technischen und künstlerischen Behandlung einen anspruchsvollen Geist, einen verwöhnten Körper befriedigen. Wie die Wohn- und Festräume in jeder Einzelheit und in der Harmonie der Verhältnisse, der Dispositionen, der Farben, der Linien, kurz des Ganzen dem Zwecke entsprechend wirken sollten, so sollte auch in den geringeren Räumen, in den Garderoben, der Küche, den Wäsche- und Dienstbotenkammern durch sachgemäßen Schmuck, durch sorgfältige Wahl des Holzes, der Boden- oder der Wandbekleidung das Auge Gefallen finden können.

Bei der Besichtigung der hier veröffentlichten Abbildungen des „Lindenhofes" möge nun geprüft und beobachtet werden, wie LITTMANN seine vielfachen Wünsche, wie die eine Lösung oft zwei und mehr Aufgaben auf einmal erfüllt hat.

Unsere Abbildung auf Seite 206 zeigt die nördliche, nach der Höchlstraße zu gelegene Hauptfassade des Hauses. Der sonst in der Stadt übliche hohe Zaun ist hier durch eine niedrige steinerne Balustrade ersetzt. Das gibt nicht nur dem Hause in den Augen des

Betrachters etwas Freies, Höheres, die niedrige Umfriedigung wurde auch gewählt, damit der Blick von den Wohnräumen aus frei in den jenseits der Straße gelegenen Park schweifen kann. Der Hausbewohner, der nach Süden in den Garten schaut, dessen Blick auch nach Norden zu nicht beengt, sondern durch Grün belebt wird, mag so leichter die Illusion gewinnen, er befinde sich auf einem Landsitz.

Die schon geringe Höhe der Balustrade wird übrigens durch Erhöhung des Vordergartens, noch mehr gemindert, und der Blick aus dem westlichen Parterrezimmer wird durch das erhöhte Parterre noch weniger behindert, als von der Hausansicht zu vermuten ist.

An den im großen regelmäßigen, durch die ungleiche Fensterverteilung aber lebendiger redenden Fassaden werden wir noch mehr Freude empfinden, wenn die Anlage und die Verteilung der Räume des Hauses uns bekannt ist. Denn wenn sie uns auch jetzt gefällt, Gefallen und Verstehen ist mehr wert, führt erst zur Freundschaft.

Die Abbildung links auf Seite 211 zeigt die linke Hälfte des Vestibüls. Die auf der rechten Bildseite noch etwas sichtbare Tür liegt dem Eingange gegenüber und führt in den weiten Speisesaal. Für den Eintretenden teilt sich unwillkürlich diese lichte Halle in zwei ideell verschiedenartige Teile. Wer nur etwas diskretes Empfinden hat, wird fühlen, daß für den Gast — der nicht gerade intimer Freund des Hauses ist — nur die auf der rechten Seite des Vestibüls liegenden Räume bestimmt sind. Hier liegen tatsächlich Empfangsraum und Speisesaal. Das schon auf behaglichere Töne gestimmte Herrenzimmer ist durch den erhöhten, von einer Balustrade getrennten Vorraum (Abb. S. 211), der von der Straßenseite helles Licht erhält, als nicht für jeden Fremden bestimmt, charakterisiert.

MAX LITTMANN VILLA LINDENHOF: GARTENTERRASSE

Eine vielsagende Kontrastwirkung geht von der hölzernen Treppe aus. Sie giebt der einen Hälfte des Vestibüls etwas Behaglicheres. Sie teilt das Innere des Hauses in einen Teil, der auch manchem Gaste offen steht, — und einen behaglicheren,

MAX LITTMANN

VILLA LINDENHOF: GARTENANSICHT

MAX LITTMANN VILLA LINDENHOF: KAMINECKE DES HERRENZIMMERS

dem täglichen Leben der Familie recht geeigneten Teil.

Tatsächlich führt die Treppe zu den Wohn- und Schlafzimmern der Familie. Gleich links vom Eingang liegt bequem die Kleiderablage für die Herren, auf dem zweiten Treppenabsatz, in der Höhe des ersten Stockes der Wirtschaftsräumlichkeiten, ist die Damengarderobe und das Dienerzimmer gelegen. Während der Diener also den Gesellschafts- und mehr repräsentativen Wohnräumen zugeteilt ist, und er allein mit der Herrschaft diese Treppe benutzt, haben die Wirtschaftsräume ihren eigenen Treppenaufgang. Küche und Bügelzimmer sind also von den Gesellschaftsräumen doppelt getrennt: durch jede fehlende Verbindung und durch den Aufgang zu den Wirtschaftsräumen. Dagegen zeigt der Grundriß des Erdgeschosses, wie die Anrichte praktischerweise direkt an das Speisezimmer stößt. — Der Grundriß des Obergeschosses läßt die geschickte Lösung der Aufgabe erkennen, das große Schlafzimmer mit anstoßender Garderobe und dem Bad ganz zu isolieren und vor Geräusch von der Halle zu schützen, wodurch gleichzeitig Zugluft verhütet wurde.

Das Herrenzimmer und der vor dessen Eingang liegende offene Zugangsraum sind nicht nur aus Empfindungsgründen um einige Stufen höher als das Vestibül und die übrigen Gesellschaftszimmer gelegt.

Unter diesen beiden Räumen ist die Hausmeisterwohnung. Diese über das polizeiliche Maß hinaus höher zu gestalten, schien dem Architekten nicht nur hygienisch geboten, es war ihm auch lieb, das Herrenzimmer höher zu legen. Es wird dem Zimmer dadurch etwas von der sonst allzu festlichen Höhe genommen, wie es durch eine schlichte ruhige, architektonische Ausgestaltung an neuzeitlichem Wohnungsbehagen gewonnen hat. Der Kamin mit seinem tief dunklen fire-place schafft Konzentration und Behaglichkeit. Zwei kleine Opalescentglasfenster geben dem Raume eine leicht farbige Belebung und Belichtung. Die sehr diskrete Wirkung dieser Fensterchen wurde durch gelbe Doppelfenster, die außen angebracht, erzielt, wodurch das große Familienporträt Ludwig Herterichs über dem

MAX LITTMANN

VILLA LINDENHOF: HALLE

ELEKTRISCHE TISCHLAMPEN ENTW. VON SIGFRID WAGNER (1. 2) UND HOLGER TVERMOES

AUSGEF. VON DER METALLWARENFABRIK TVERMOES & ABRAHAMSON, KOPENHAGEN

fire-place nicht im geringsten in seiner starkfarbigen Leuchtkraft beeinträchtigt wird. Links vom Kaminplatz führt eine in der Wand versteckte Treppe zu einem Raum über dem Kamin, der einladend genug für einen Schmoll- oder Absentiawinkel eingerichtet ist. Das ist nicht eine bloße architektonische Spielerei. Die Treppe gibt der Stiege Raum, die vom Garten zur Hausmeisterwohnung führt. Ein Blick aber auf den Grundriß des Obergeschosses läßt erkennen, wie das Herrenzimmer durch die abschließende, ja mit konzentrischer Kraft begabte Kaminwand an Stimmung gewonnen hat, während der erkerartig vorspringende Hausteil im Obergeschoß vortrefflichste Motivierung und Ausnutzung zeigt: das Fremdenzimmer läßt sich durch eine vor die Betten geschobene Wand leicht in zwei Räume trennen, so daß die Gäste sich bei Tag eines Empfangs- und eines Schlafzimmers erfreuen.

Diese vielfache, immer geschickte Motivierung aller Teile des Hauses, der Wände, der Plafonds, der Höhen, der Erker etc. zeigen das architektonische Können LITTMANNS im besten Lichte.

An das Herrenzimmer schließen sich die drei ganz auf einer Höhe liegenden und durch keinerlei Schwelle getrennten Gesellschaftsräume: der Salon, das Damenzimmer, der Speisesaal.

HOLGER TVERMOES ● ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER

Da zu ihrer Ausgestaltung vorzugsweise ältere Formen verwendet wurden oder doch starke Reminiscenzen an frühere Stile herrschend sind, kann in unserer Zeitschrift nur weniges zu diesen Räumen gesagt werden. So manche gute Lösung neuen Geistes macht es uns wahrscheinlich, daß LITTMANN nur aus Geschmackslaune so gern

TISCHLAMPEN AUS MESSING UND BRONZE ▪ ▪ ENTWORFEN VON SIGFRID WAGNER (1. 2. 4) UND WALDEMAR ANDERSEN (3) ▪ AUSGEFÜHRT VON DER METALLWARENFABRIK TVERMOES & ABRAHAMSON, KOPENHAGEN ▪ ▪ ▪

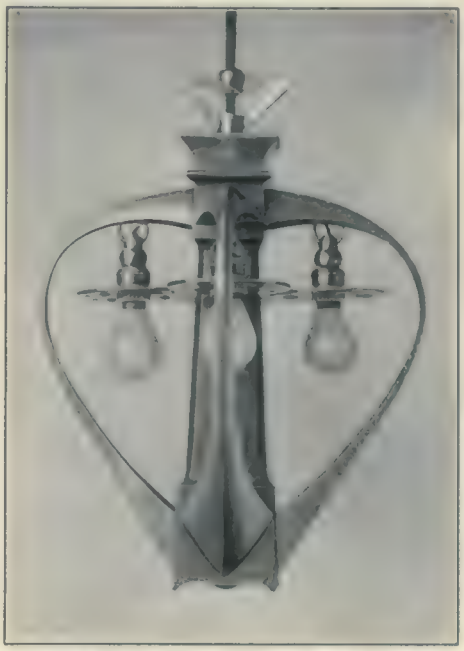
alte Formen entlehnt. Bedauerlich bleibt das zwar immerhin, denn wer so wie MAX LITTMANN ganz aus den gegebenen Aufgaben heraus zu höchst erfreulichen, oft überraschenden Lösungen kommt, sollte auf ein bequemes Kopieren oder mehr oder weniger unfreies Verwenden alter Formen verzichten und seine ganze intellektuelle Kraft und sein Empfindungsvermögen den neuen Gestaltungsproblemen widmen.

Einen großen und freien Eindruck macht der Speisesaal mit seiner lichten Vertäfelung und dem reichen Licht, das fast in der ganzen Länge und Höhe des Raumes von der Südseite hereinflutet. Dadurch, daß die Fensterbänke noch nicht einen halben Meter hoch sind, wird der Genuß des Gartens in den Genuß des Raumes mit hineingezogen. Von hier aus ist die architektonische Lösung der Gartenanlage am besten zu beurteilen. Das, was die Höfe der alten genuesischen Paläste uns so unvergleichlich vortäuschen an Raumerweiterung, Raumbelebung, das hat MAX LITTMANN hier in heiterer Gartengestaltung zu schaffen gewußt.

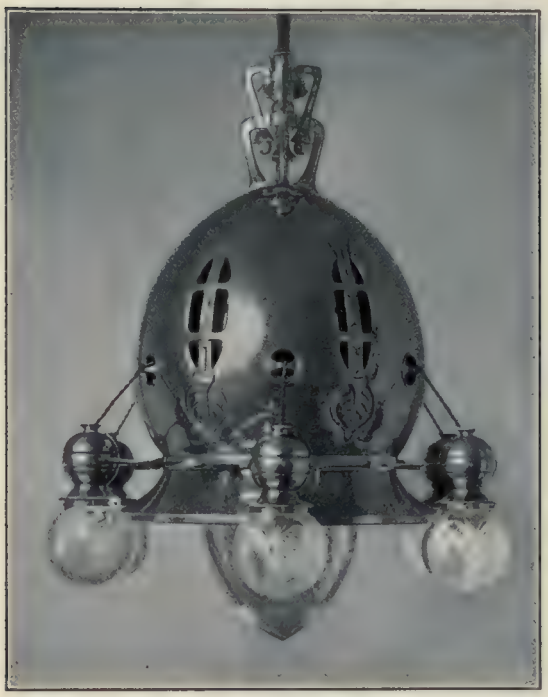
Es mag ja sein, daß im ganzen auch bei materiell einfacheren Mitteln die gleichen architektonischen Wirkungen hätten erzielt werden können, aber wenn es kein bürgerliches Heim ist, das wir da über der rauschenden Isar aufgesucht, wenn es das Palais eines Herren mancher Künstler geworden, so ist das des Bauherrn Sache und bezeichnend für des Bauherrn Geschmack.

Was uns wichtiger ist, die Lösung der sehr schwierigen Aufgaben, die einer der anspruchsvollsten Bauherren Münchens dem Architekten MAX LITTMANN gestellt hat, ist nicht nur durch verschiedene aneinander gereihte Einzelleistungen gelöst, sondern sie ist durch eine äußerst glückliche Disposition des Ganzen ausgezeichnet.

So kann ich es dem Architekten und Hausherrn angesichts eines solchen Heimes nicht verübeln, wenn er, der glücklich Besitzende, mit etwas forciertem Stolze über die Isar ruft: „ubi bene ibi patria!“ E. W. B.



SIGFRID WAGNER: KRONLEUCHTER AUS MAHAGONIHOLZ UND MESSING ▪ AUSGEFÜHRT VON TVERMOES & ABRAHAMSON, KOPENHAGEN ▪ ▪



SIGFRID WAGNER • ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER AUS INNEN ROT LACKIERTEM MESSING • • • • • • • •

HOLGER TVERMOES • ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER AUS BRONZIERTEM KUPFER UND MESSING • • • • •

GUDMUND HENTZE • ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER AUS PATINIERTEM KUPFER • • •

ZU UNSEREN ABBILDUNGEN

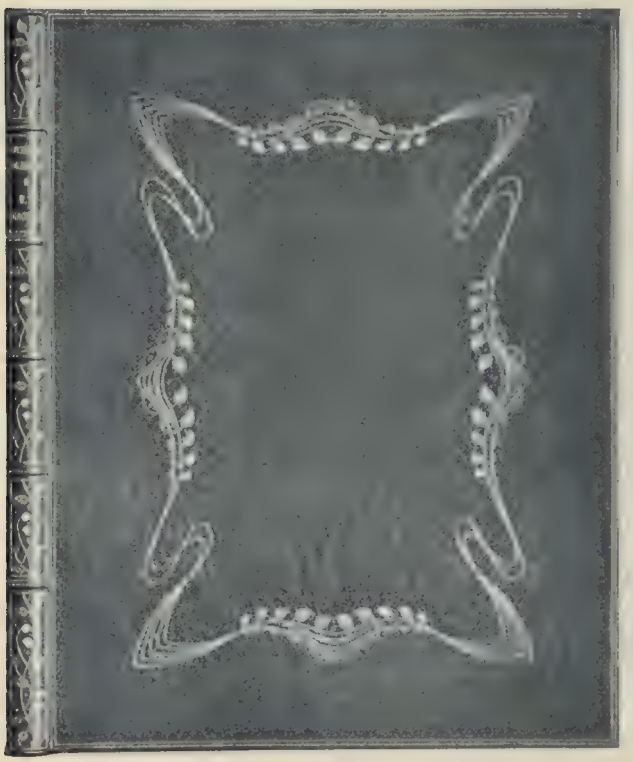
METALLARBEITEN AUS DEN WERKSTÄTTEN VON TVERMOES & ABRAHAMSON IN KOPENHAGEN

Was uns Deutschen bei Betrachtung der Arbeiten aus den genannten Werkstätten vor jedem andern Eindruck zum Bewußtsein kommt, ist das Fremde, was in ihnen liegt, der von unserem so ganz verschiedene Charakter, den sie tragen. Darum müssen wir diese Arbeiten nicht aus der Unmittelbarkeit unseres Gefühles heraus beurteilen, sondern sie in ihrer dänischen Eigenart zu erfassen suchen. Wie jeder Volksstamm der Natur und dem Leben mit anderen Augen gegenübersteht, so schafft er sich auch seine eigene Formenwelt, in der er sein Empfinden zu besonderem Ausdruck bringt. Je vollkommener ihm dies gelingt, desto „rassiger“ erscheinen die Werke seiner Kunst und desto überzeugender; aber in gleichem Maße wächst auch ihre Gegensätzlichkeit zu dem Gestalten anderer und damit die Schwierigkeit gerechter Einschätzung: dem einen erscheint der starke Kontrast, das „Fremdartige“ als ein Reiz, der das Einheimische neben sich verblassen läßt, der andere reagiert auf die sich ihm aufdrängende fremde Weise instinktiv ablehnend

HUGO KAUFMANN ▪ IN SILBER GETRIEBENE JARDINIERE ▪ KARL HOFFACKER ▪ TAFELAUFSATZ: IN SILBER GETRIEBENE UND MIT HALBEDELSTEINEN BESETZTE SÄULE AUF MARMORSOCKEL, BÜSTE PALLAS ATHENE MODELLIERT VON OTTO FEIST ▪ ▪ AUSGEFÜHRT VON HOFJUWELIER N. TRÜBNER, HEIDELBERG ▪

und verschließt sich ihr von vorneherein. Beide Erfahrungen ließen sich gewiß vor den Abbildungen, die wir heute bringen, machen. Nie hätte ein Deutscher wohl diese Formen gefunden. Das für unser Gefühl allzu Breite, Schwere, Reiche, Ausladende, Behäbige und die fast in barocker Weise gehäufte Ornamentik und Füllung mit Schmuckmotiven, denen durch absichtliche Wiederholung eine eigentümliche Betonung zuteil wird, überraschen uns (Abb. S. 214). Es ist eine uns — wenigstens heute — fremde Welt. Aber sie hat sicherlich Charakter: es liegt starker eigener Wille in diesen Formen und eine gewisse Großzügigkeit des Rhythmus in dieser Ornamentik. Zudem sind die Arbeiten alle technisch auf großer Höhe, so daß die Qualitäten der glatten Metallflächen zu dem klar und scharf herausmodellierten Zierat wirkungsvoll zur Geltung gelangen. Am schönsten wollen uns allerdings diejenigen Stücke erscheinen, in welchen alle Schönheit nur durch die meisterhafte Behandlung des Glatten erreicht ist; Nr. 3 auf Seite 213 ist das überzeugendste Beispiel dafür.

Die Werkstätten von TVERMOES & ABRAHAMSON stehen seit 1894 in Betrieb und



LEDEREINBÄNDE MIT GOLDPRESSUNG ■ ENTWORFEN VON OTTO ZAHN ■ AUSGEFÜHRT VON S. C. TOOF & CO. IN MEMPHIS ■ ■

befassen sich hauptsächlich mit der Herstellung von Beleuchtungskörpern. Bis 1902 war JOACHIM PETERSEN ihr künstlerischer Leiter. Seitdem er an die Kgl. Porzellanfabrik berufen worden, ist der Bildhauer SIGFRID WAGNER an seinen Posten getreten, und THORWALD BINDESBOELL sowie JOACHIM PETERSEN, VALDEMAR ANDERSEN, GUDMUND HENTZE und HOLGER TVERMOES haben Entwürfe beigesteuert. Um nicht einseitig zu werden, ziehen die Werkstätten immer neue dänische Künstler herzu, und um mit dem Publikum in Kontakt zu bleiben, stellen sie alljährlich im Kgl. Museum zu Kopenhagen ihre Erzeugnisse aus. Publikationen wie unsere heutige sollen dazu beitragen, sie auch im Ausland bekannt zu machen.

* * *

Die beiden Stücke aus dem Atelier des Hofjuweliers N. TRÜBNER in Heidelberg verdienen technisch alles Lob. — Der Entwurf der Jardinière, welche, auf diskret profiliertem Holzsockel ruhend, schöne getriebene Silberarbeit zeigt, stammt vom Münchener Bildhauer HUGO KAUFMANN; sie zeigt eleganten Fluß der Linien und Anmut der Gesamtform. Die von Professor HOFFACKER, Direktor der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, entworfene Säule mit der Pallas Athene Büste (nach Modell von Bildhauer O. FEIST) ist in ungemein scharfer feiner Arbeit aus Silber getrieben und mit wirkungsvollen Halbedelsteinen besetzt. Sie ruht auf marmornem Sockel und trägt auf silberner Platte die Widmungsinschrift.

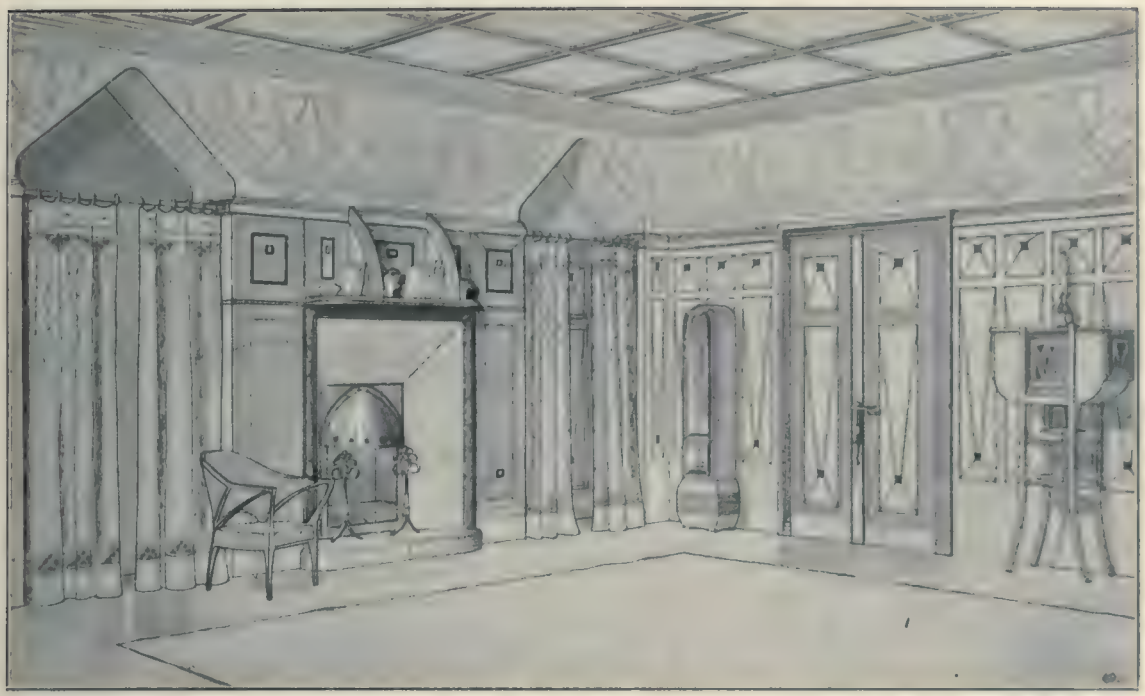
Die Karikatur auf Seite 190, die wegen ihrer recht guten typographischen Wirkung Beachtung verdient, stammt von einem jungen Charlottenburger Künstler, ERNST STIEBLER.

LESEFRÜCHTE:

Die Architektur hat, wie jedes andere Kunstwerk, ihre Wesenheit im Inhalt zu suchen, dem sich die äußere Erscheinung anzupassen hat, und man muß auch von ihr verlangen, daß diese äußere Form nur dazu diene, das innere Wesen wiederzuspiegeln.

Hermann Muthesius

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



BRUNO PAUL — ENTWURF FÜR EIN HERRENZIMMER (vgl. S. 218—222)

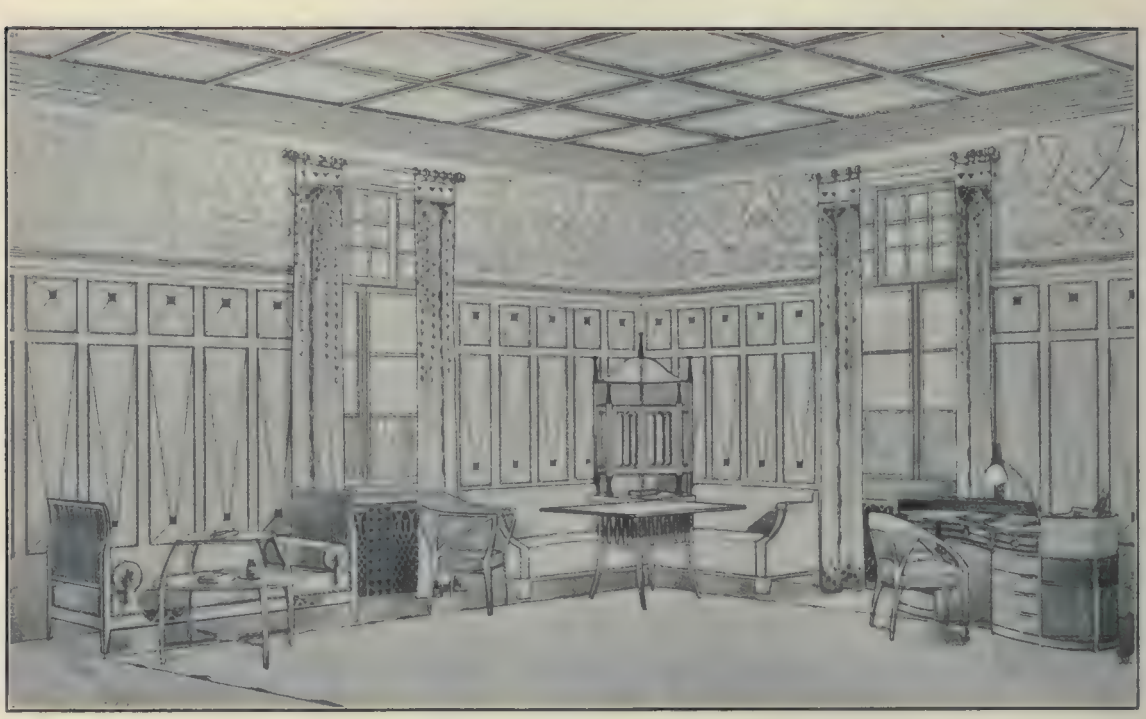
BRUNO PAUL — BIEDERMEIER — EMPIRE

Die Geschichte der Gewohnheiten in allen Sachen des Geschmackes bildet zum Teile den Inhalt jeder Geschichte des Geistes, jeder Kulturgeschichte, die sich nicht mit den Taten und Werken der geistigen Führer und Vorkämpfer allein befaßt. Denn für diese allein gilt nicht das Gesetz der geistigen Trägheit, dem die ganze Masse des Volkes, verschieden nur in den Geschwindigkeiten und Kurven, unterworfen ist.

Die Gewohnheit spielt deshalb in der Geschichte des Geschmackes wohl auch einige ganz erfreuliche Rollen, die wenigstens die Zwischenakte der fortschreitenden künstlerischen Handlung angenehm ausfüllen: Familien, die Generationen hindurch sich einer gewissen Wohlhabenheit erfreuen, die in Räumen, in Häusern, in einer Umgebung zu leben gewöhnt sind, die immer der wirtschaftlichen Gediegenheit, den erhöhten und verfeinerten Lebensansprüchen Ausdruck gaben, die Familien also der vererbten Aristokratie, des bürgerlichen Patriziats zeigten und zeigen sich immer noch häufig als Vertreter geläuterten Geschmacks in einem bestimmt begrenzten Sinne. Die durch Generationen gefestigte, aber eher gleichmäßige, wirtschaftliche Haltung, die Gewöhnung an eine Wohlhabenheit, die nach außen weniger zu dokumentieren war, hat es mit sich gebracht, daß in der Aristokratie im allgemeinen mehr Geschmack für wohnliche Einrichtung vorhanden ist, als in jenen Kreisen, deren aufeinanderfolgende Geschlechter ein wirtschaftliches und gesellschaftliches Auf und Ab durchmachen. Wenn schließlich alle Stile die Charakteristika des vornehmen Hauses ausgeprägt zu zeigen vermochten, so ist es doch nicht zufällig, daß noch jetzt das Empire und seine Vor- und Nachklänge besonders fähig erachtet wurde, Räumen aristokratisches Gepräge zu geben.

Tatsächlich entspricht das Kühle, Ruhige des Tones, auf den fast alle Empireräume gestimmt sind, sehr dem gesellschaftlich servierten, gemessenen Tone jener Kreise. Wählerische, prägnante Akuratesse kommt leichter im Empire als im Rokoko und Barock zum Ausdruck.

Die Vorliebe jener vielfach maßgeblichen Kreise für den letzten schlichten Stil ist also verständlich und verzeihlich, wenn wir auch in dem blinden Glauben an diesen Stil nur eine — allerdings schöne — Gewohnheit erkennen, selbst wenn die Freude an solchen



BRUNO PAUL — ENTWURF FÜR EIN HERRENZIMMER (VGL. S. 219–222)

Stilformen tatsächlich auf atavistischen Neigungen beruhen mag. Einen Fehler in der geschmacklichen Entwicklung bedeutet solcher Geschmacksatavismus freilich immer, daran ändert die Tatsache nichts, daß er in „alten" Familien häufiger ist, als in neu aufgekommenen Geschlechtern.

Die „alten" Familien neigten immer leichter alten, jedenfalls schon reif gewordenen Stilen zu, sie verhielten sich immer viel ablehnender zu neuen Formen neuen Geistes, als die Vertreter neuer geistiger und materieller Macht, von der die Paläste, z. B. der Medici, der Fugger, auch des großen korsischen Parvenus glänzendes Zeugnis geben, weil neue Männer und Geschlechter den Wert des Neuen — insbesondere der neuen Kunst — rascher erkannten. Die Geschichte liefert hierfür Beispiele genug, und sie lehrt, daß die Protektion und Verwertung lebendiger neuer Kunst seitens der Repräsentanten alter Familien — z. B. Friedrichs des Großen — höher zu bewerten ist und meist von Anfang an harmonische Früchte gezeitigt hat.

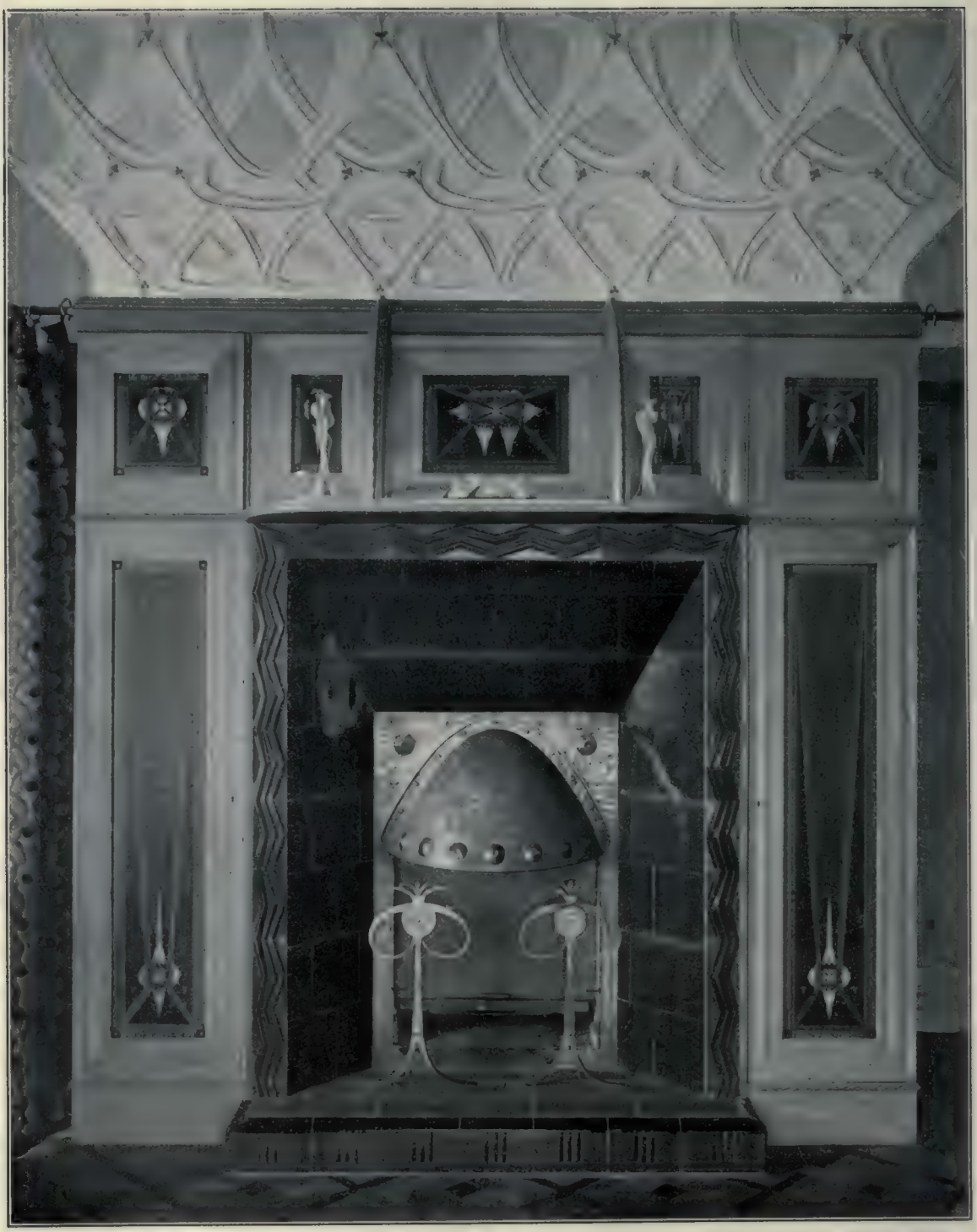
Unsere neue kunstgewerbliche Bewegung ist leider durch veraltete Geschmacksneigungen gar sehr gehemmt worden. Aber endlich scheint der Widerstand gegen das Neue der Zuneigung für beste neue Wohnungskunst zu weichen, nachdem durch das unberückte Vorwärtsschreiten der hervorragendsten Künstler der Wohnungsgestaltung eine stilistische Größe gefunden wurde, die besonders geeignet ist, dem in vornehmeren Kreisen herrschenden, wählerischen Geiste neugeprägten Ausdruck zu verleihen.

Das gilt von den Räumen und Möbeln, die Bruno Paul geschaffen, in ganz hervorragendem Maße. Mehr als die Wohnungsschöpfungen der anderen ihm verwandten Künstler sind Pauls Räume berufen — und sie haben schon die Berufung erfüllt — endlich auch jene Kreise, die bisher glaubten, wirklich vornehm könne man sich nur in einem alten Stile, besonders „Louis Seize" oder in „Empire" oder „Biedermeier" einrichten, für die neue Formenwelt zu gewinnen. — „Das hat eigentlich viel gemein mit unserm guten vornehmen Empire" — solche Aeußerungen hörte ich mehrmals vor Paul'schen Möbeln.

Wenn Bruno Pauls Innenarchitekturen besonders jene eben gedachten Kreise sich erobern, so zeichnet das allerdings weniger deren Augenschärfe als ein Gefühlsvermögen aus, das rasch verwandte Werte erkennt. — Dem Künstler selbst wird es nun wohl ziemlich gleichgültig bleiben, ob er aus dem oder jenem Grunde Freunde gewinnt, aber da Pauls ganzes Schaffensstreben auch die anderen Führer der neuen Wohnungskunst zu einem Teile erfüllt, würde ein Gefallenfinden an Paul'schen Räumen um so mehr wert sein,

BRUNO PAUL • HERRENZIMMER AUS HELLEM, GELBLICHEM EICHENHOLZ MIT INTARSIEN AUS WASSEREICHE, PARKETT AUS EICHE UND WASSEREICHE, HELLGRAUER STUCKFRIES

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)



BRUNO PAUL

KAMIN AUS DEM HERRENZIMMER AUF SEITE 219
OLIVFARBIGE FLIESEN UND SCHMIEDEEISEN

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

BRUNO PAUL

SOFABANK UND LIKORSCHRANKCHEN AUS DEM HERRENZIMMER AUF SEITE 219 • • • •

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

je mehr es auf vertieftem Verständnis für das Originale in ihnen beruhen würde. So sehr leicht die neueren Raumgestaltungen PAULS in uns, leider nur zu historisch-dressierten Menschen, jene Stimmungen und Gedankenreihen zu lösen vermögen, die uns in alten Empireräumen beherrschen, so können jedenfalls die PAUL'schen Möbel eindrucksvoll uns überzeugen, welcher Eleganz des Ausdrucks schon die neuen Formen fähig sind, wie sehr durch durchaus neue Gestaltung und wieviel besser durch diese, dem wohnlichen Behagen der wählerischen Welt unserer Zeit harmonischer Ausdruck verliehen werden kann.

Deshalb ist es gerechtfertigt, BRUNO PAUL, als den vornehm gestaltenden Repräsentanten der neuen Wohnungskunst, nicht einzelnen Architekten jener Zeit, wie etwa CHIPPENDALE, SHERATON, PIRANESI, PERCIER, FONTAINE gegenüberzustellen. Die große Reihe der hier zuerst veröffentlichten Abbildungen neuerer PAUL'scher Möbel und Räume erlaubt die Gegenüberstellung eines Einzelnen alten Stilen um so mehr, da Kenntnis der einzelnen Meister jener alten Epochen weniger vorausgesetzt werden kann, als die Vertrautheit mit den Stilen jener Epoche überhaupt.

BRUNO PAUL — ECKE DES HERRENZIMMERS AUF SEITE 219
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

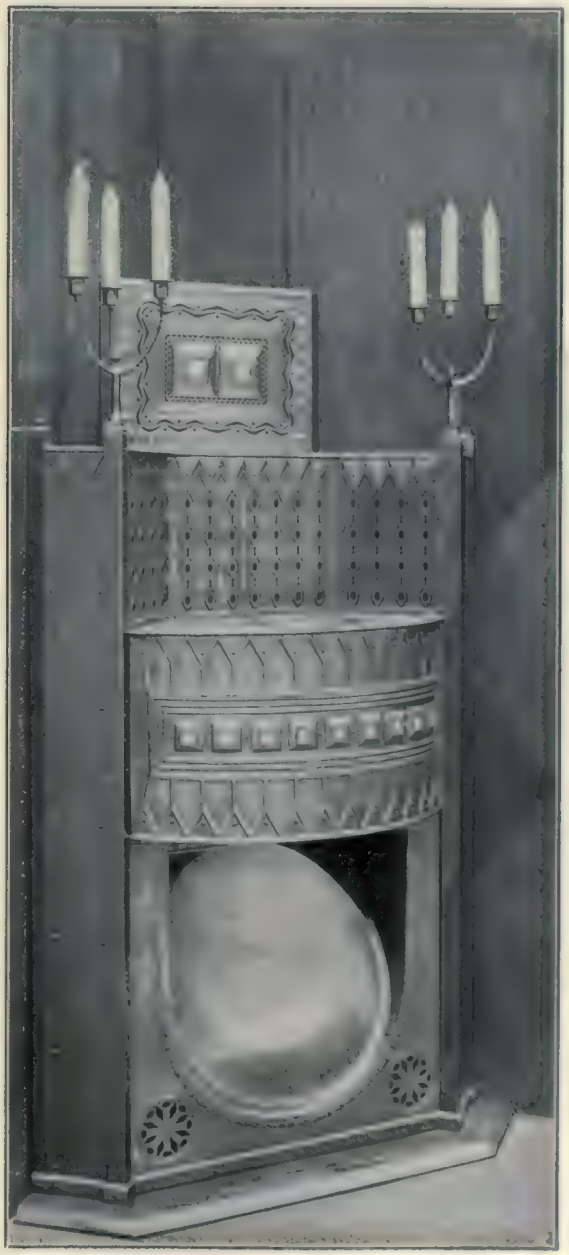
BRUNO PAUL • BÜFETT AUS EICHENHOLZ • KAMIN AUS GETRIEBENEM MESSING • AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

Was haben die PAUL'schen Wohnräume mit den eleganten Salons der Empire- und der Biedermeierzeit gemein? Weshalb ist es überhaupt zulässig, ihnen Anklänge an jene Stile nachzusagen?

Das ist, genau hingesehen, überraschend wenig; nur ein Vergleich im „großen und ganzen" kann hier Aehnlichkeiten zwischen alt und neu zugeben lassen.

Eine geistige Verwandtschaft im großen Sinne ist freilich da, wie ja auch zwei nicht nur nach Aussehen, sondern auch nach Rasse und Geschlecht durchaus geschiedene Individualitäten durch gleiche Neigung zum Großen, Ruhigen, Klaren, Reinen dem Charakter nach eng verwandt sind. — Noch sind es die Salons des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und schon sind es die Salons BRUNO PAULS, die uns am klarsten den Begriff schlichter, wohnlicher Eleganz vermitteln. Das liegt nicht an der Herrschaft gerader Linien, an der Seltenheit rundlicher, weicher Linien allein.

Wenn aus den nur schwarz-weißen Abbildungen PAUL'scher Räume und Möbel, also aus der Wirkung der Flächen und Linien allein eine Kühle der Denkart und der Stimmung spricht, wie wir sie nur noch in den Räumen exklusiver Kreise der napoleonischen und nachnapoleonischen Zeit empfinden mögen, so wird die Berücksichtigung der Farbe der Hölzer, der Wand- und Möbelbespannungen uns im Vergleich jener alten und dieser neuen Räume recht vorsichtig machen. Der zeitgeschichtliche Stolz, der aus den Formen der kaiserlichen Möbelkunst sprach, wurde verstärkt durch die Wahl kaltfarbiger Möbel- und Wandstoffe, wogegen das patrizierhafte Erscheinen PAUL'scher Möbel und Räume durch



BRUNO PAUL • LIKÖRSCHRÄNKCHEN U. SCHREIBTISCH AUSGEF. V. D. VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN

weiche und warme Bezüge und Tapeten gemütlich zusprechend wirkt.

Was jene beiden Stile eint, läßt sich am ehesten mit dem Begriff der „netteté" bezeichnen, ein Begriff, der bisher nicht ins Deutsche übertragen worden ist, wohl weil er, wenigstens in der letzten größeren Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deutschen Wohnungen nicht Gestalt gewonnen hat. „Netteté": Mäßigung in Form und Schmuck, geistige Klarheit, Sentimentalitätslosigkeit, Reinheit in der Disposition und der Gestaltung im einzelnen, und Anpassung an hygienische Empfindungen, das ist's, was Empire- und BRUNO PAUL-Stil allein gemeinsam haben.

Leider macht dieses unbewußte Erinnern häufig genug blind für das durchaus Originale in allen Formen, die PAULS kunstgewerbliches Schaffen charakterisieren. Möchten zu dieser genauen Besichtigung vorläufig die hier veröffentlichten Abbildungen anregen. Die Besichtigung der Originale wird die Fülle neuer Werte erst recht erkennen lassen.

Man kann nicht länger nur von Problemen reden, wenn eine alte Aufgabe durchaus neu gelöst ist und doch auf Kreise, die unbewußt durch Geschmackschulen gegangen sind, gar nicht mehr verblüffend, stilempörend wirkt, wenn das Neue sonderbarerweise „anklingt", Anklang findet.

Es mag ja sein, daß eine neue Musik, die anfangs weitere Kreise disharmonisch berührt, erst dann allgemein geschätzt, oder wenigstens nachredend-vorgeblicherweise geschätzt wird, nachdem eine neukonstruierte Harmonielehre den neuen Tönen nachgefolgt ist; für die ersten Mitempfinder kommt solche Beeinflussung immer zu spät. Diese werden das Neue als etwas Neues so früh erkennen und schätzen, weil sie in ihm endlich nichts Allzugängliches, Triviales, nichts was Allerweltsmenschen gemein ist, bemerken, weil sie finden, daß das Neue auf noch schärfer als bisher gesehenen Tatsachen beruht, daß das Neue so wahr unserer Geistes- und Empfindungswelt gegenüber ist, wie das beste Alte den letzten Wahrheiten der alten Welt entsprach.

PAULS Möbelkunst liefert seltsamerweise von ihrer Entstehung an den Beweis, daß ein „Neuer" nicht immer revolutionäre Bewegungen zu zeigen braucht, daß aber immer das Neue nur einer scharfen, praktischen Kritik des Vorhandenen folgt. Was PAULS herbe, absichtlich haßweckende Karikaturen, was seine oft monumental-einfachen, allegorischen Zeichnungen in der Kritik der heutigen Gesellschaft bedeuten, das bedeuten, nur aus dem Negativen ins Positive übersetzt, seine neuen Möbel und Räume in der kritischen Geschichte des Wohnungsgeschmacks.

Was in diesen PAUL'schen Schöpfungen erfreulicherweise in gewissen Kreisen, die auch

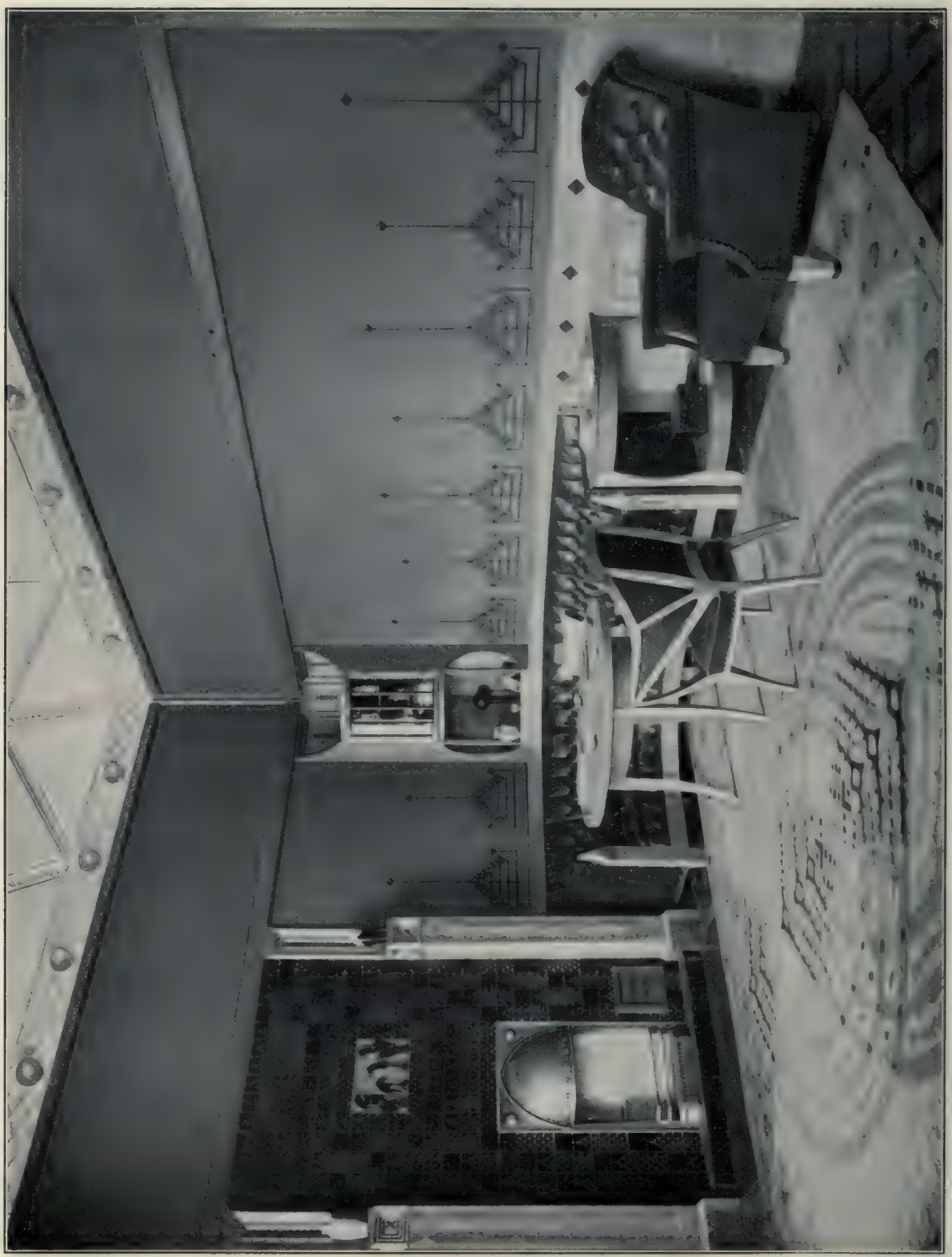
BRUNO PAUL • BÜFETT UND SESSEL AUS EICHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.) • •

im übertragenen Sinne an präzisen Formen Gefallen finden, „anklingt", ist nicht aus Nachahmung jener hier oft erwähnten älteren Stile entstanden, sondern aus dem konsequenten, also ruhigen Neuaufbau, welcher der Kritik auch bester bisheriger Möbel folgte.

Scharf verglichen wirkt Empire neben PAUL sogar so aufgeputzt wie Rokoko neben dem ihm folgenden Stile. Man darf Empire nicht nur in so und so vielen Einzelteilen unkonstruktiver als Rokoko, man darf es geradezu illustrativ nennen. Rokoko aber variierte nur Wand- und Flächenauflösung bis zur Erschöpfung, und durch diese Aufgabe wurde es zu technischer Virtuosität geführt. Die Incroyables und Merveilleuses der Möbel gingen ihren Geschwistern der Kleidermoden weit voraus. Denn als diese auf den Straßen bejubelt oder verlacht wurden, war man schon der technischen und ornamentalen Virtuosenstückchen überdrüssig geworden, und vielleicht wäre es um ein Jahrhundert vor uns — vor PAUL, RIEMERSCHMID, PANKOK u. a. — zur vollen Reaktion, zur vollen Besonnenheit gekommen, wenn das Mobiliar der Kaiserzeit nicht gerade so „deplaciert" von den Taten des neuen Weltreiches in Italien und Aegypten geredet hätte, wie so mancher Soldat mit dem Feldmarschallstab im Tornister.

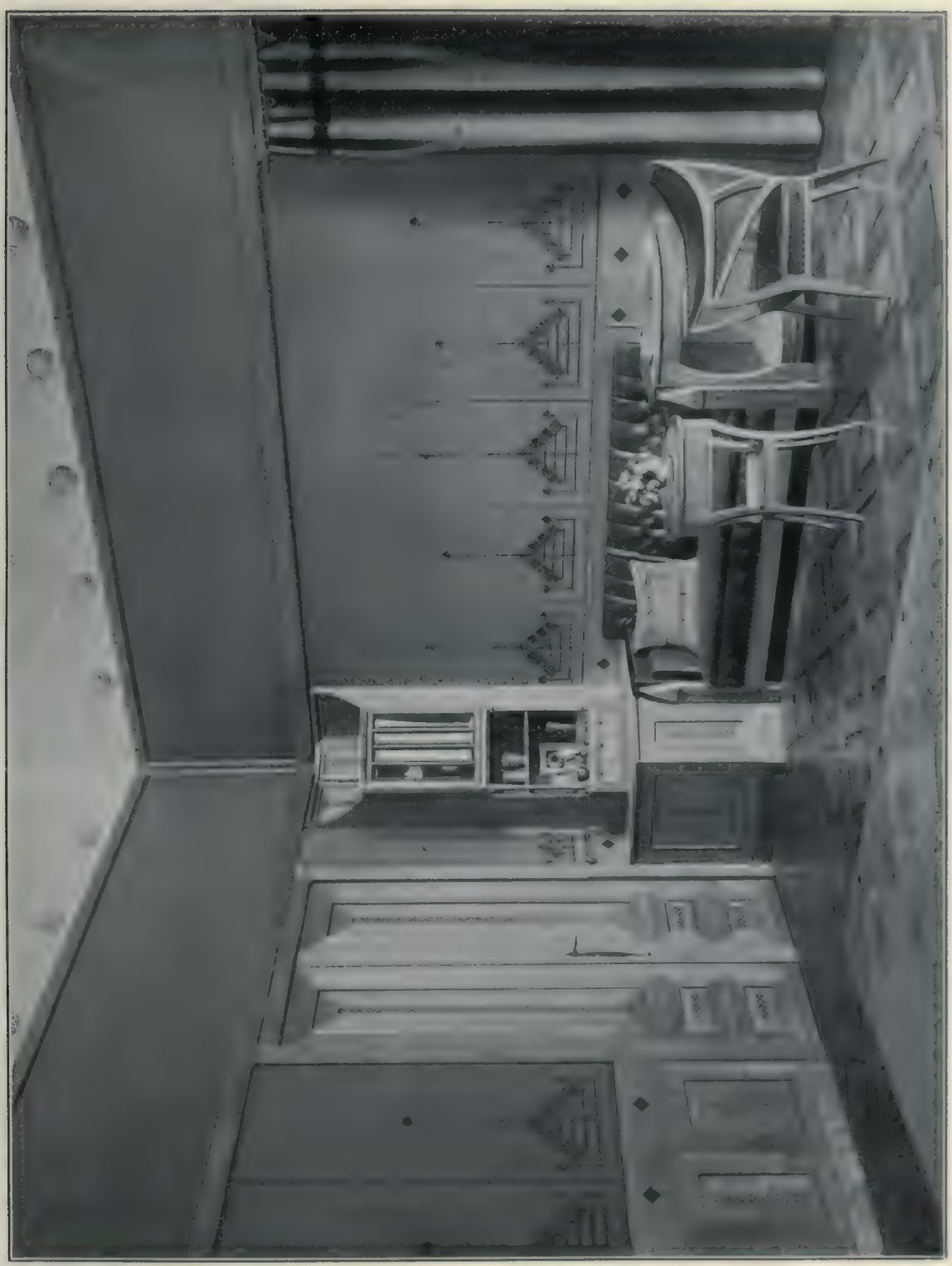
Wenn statt der streng römischen Akanthusranke, statt der Bocksfüße, die den Sessel stützen, wenn nicht bald antike Fackeln, bald römische Liktorenbündel, Säulen oder tragende oder nur schmückende Teile des modernen Möbels von damals gebildet hätten, wenn nicht diese Adler, diese strengen Lorbeergewinde, wenn weniger antike Voluten, wenn weniger Anklänge, überhaupt weniger Allegorien des neuen französisch-römischen Weltreiches auf allen Möbeln des Kaiserreichs von den weiten Feldzügen und den noch weiteren und noch ruhmreicheren Perspektiven jener Epoche hätten reden müssen, dann wäre der große elegante Zug, der seltsamerweise durch einen genialen Parvenu, der dienenden Kunst gegeben wurde, klarer zum Durchbruch gekommen. Die Zeit zur sammelnden Kritik schien damals schon gekommen, schon ein halbes Jahrhundert machte sich die Tendenz zu ruhigerer, konstruktiver Art geltend. Aber diese Aufgabe, die Künstler des Direktoriums am lebhaftesten gefühlt haben müssen, wurde durch weltwirtschaftliche und politische Zustände und Ereignisse verschoben — so etwa um ein Jahrhundert.

Die arme Zeit der Biedermeier hatte wohl gern die verschobene Aufgabe insofern aufgegriffen, als sie vor allen Dingen die Räume schlicht



BRUNO PAUL HERRENZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)



BRUNO PAUL — HERRENZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

BRUNO PAUL • BÜCHERSCHRANK UND TISCH DES HERRENZIMMERS AUF SEITE 226 U. 227 • AUSGEF. V. D. VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

gestaltete — welchem Streben die wirtschaftlichen Zustände nur entgegenkamen — aber offenbar zur klaren Rückschau, Umschau, Sichtung und Planlegung war immer noch nicht die Zeit reif. Man verlor selbst in den besten Salons und Häusern den Sinn für präzise Gestaltung im einzelnen und für das Große in der Anordnung. Wenn die neue Behäbigkeit und Weitschweifigkeit echt und wahr und zeitgemäß war, die praktische Kritik, die etwas Neues schaffen kann, war noch nicht wach: sonst hätten sich wenigstens die Besten dieser Epoche wohl aller Entlehnungen hausarchitektonischer Formen bei der Konstruktion neuer Möbel enthalten.

Mag dieser rückblickende Vergleich, zu dem die PAUL'schen Möbel willkommene Anregung geben, leicht durch jede kürzeste Möbelgeschichte notwendige Ergänzungen erfahren, so kann doch schon so ermessen werden, wie lange Zeit der Sammlung, welch scharfes Abschneiden der bisherigen „Entwicklung" dazu gehörte, um wirklich ein Gesundes, Neues, Entwicklungsfähiges zu schaffen, wie sie die hier abgebildeten Räume und Möbel BRUNO PAULS bedeuten.

Es mußte wohl erst eine ganz tolle, nur zum Repetieren geneigte Zeit kommen, um endlich die alte, zur Gewohnheit gewordene Meinung, Möbel könne man dichten, wie eine patriotische Tirade oder ein sentimentales Liebeslied, völlig zu zerstören. Daß nun die Ergebnisse der zeitgemäßen Kritik, welche die Künstler praktisch geübt, daß Möbel PAULS nicht einmal jetzt ihrem ganzen originalen Gehalt nach erkannt werden, daß man sie zustimmend hinnimmt für eine ganz selbstverständliche, jedenfalls keine grundlegende Arbeit, scheint mir ein Lob für unseren Künstler und eine der besten Pointen der Farce zu sein, die das letzte Jahrhundert auf dem Gebiete gespielt hat.

Nun, es ist gleichgültig, ob sich die PAUL-schen Formen gültigen Wert verschafft, weil sie gewissen Gedankenträgheiten sich zufällig anpassen, oder weil sie als klare Dokumente geistigen Fortschritts bleibenden Wert haben. Es siegt ja auch sonst oft die Wahrheit nicht als Wahrheit, sondern weil sie durch wählerische äußere Form gewinnt, weil sie Vielen als ein zufällig geeigneter Schutz erscheint.

E. W. BREDT

BRUNO PAUL SCHLAFZIMMER AUS SILBERGRAUEM AHORNHOLZ MIT INTARSIEN

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

DER WEG UND DAS ENDZIEL DES KUNSTGEWERBES

Von Hermann Muthesius

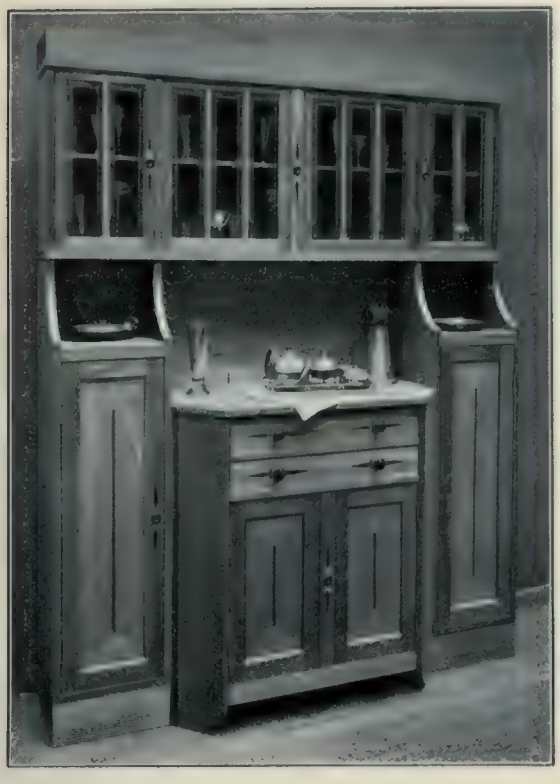
(Schluß)

Wie sich im Laufe der Entwicklung der letzten zehn Jahre der geistige Inhalt des Kunstgewerbes mehr und mehr veredelte, so erfuhr auch dessen praktisches Ziel, d. h. das Gebiet, auf das sich seine Arbeit erstreckt, eine grundsätzliche Erweiterung. Bis vor Beginn der neuen Bewegung hatte sich das Kunstgewerbe kaum auf etwas anderes als auf den einzelnen kunstgewerblichen Gegenstand erstreckt, auf das Möbel, die Schmiedearbeit, das Stoffmuster, die Ornamentfüllung. Die neue Bewegung ging in instinktivem Drange auf ein zusammenfassendes Ganzes los: das Zimmer. Es ist höchst interessant zu beobachten, wie sofort, nachdem der Kontinent in die Bewegung eingetreten war, der Gedanke der Zimmerausstattung als Ganzes Platz griff und das Ziel des Kunstgewerbes wurde. Ein Stuhl als solcher war jetzt nichts mehr, er gehöre denn zu einer Zimmereinrichtung, eine Füllung an sich kein Gegenstand nennenswerten Interesses, eine Deckenmalerei nur insofern berechtigt, als sie als Teil eines Innenraumes auftrat, der im einheitlichen Sinne entworfen war.

BRUNO PAUL ■ WASCHTISCH AUS AHORNHOLZ (VGL. SEITE 229) ■ AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN (GES. GESCH.) ■ ■

Dieser Schritt wurde von ungeheurer Wichtigkeit. Wie größere Zwecke größere Gesichtspunkte schaffen, so trat jetzt das ganze Kunstgewerbe auf einen neuen Höhenstand, von dem aus die Bedeutung des kunstgewerblichen Einzelgegenstandes zu verschwinden begann. Das Ziel des objet d'art wich dem Ziel der Raumausstattung. Hatte der Kunstgewerbler bisher aus dem Ornamentisten bereits die Wandlung zum Tektoniker durchgemacht, so ging er nun noch einen Schritt weiter: er wurde der Innenkünstler.

Nun ist aber die Raumausstattung und Raumbehandlung von der Raumbildung nicht zu trennen. Werden beide getrennt, so wie es heute noch der Fall ist, indem der Architekt den Hohlraum liefert und der Innenkünstler ihn ausstattet, so liegt ein Widerspruch vor, dessen Beseitigungsnotwendigkeit sich von selbst ergibt. Der Bau des Raumes, den der Innenkünstler ausstatten und künstlerisch behandeln soll, ist der nächste unabwendbare Schritt, der

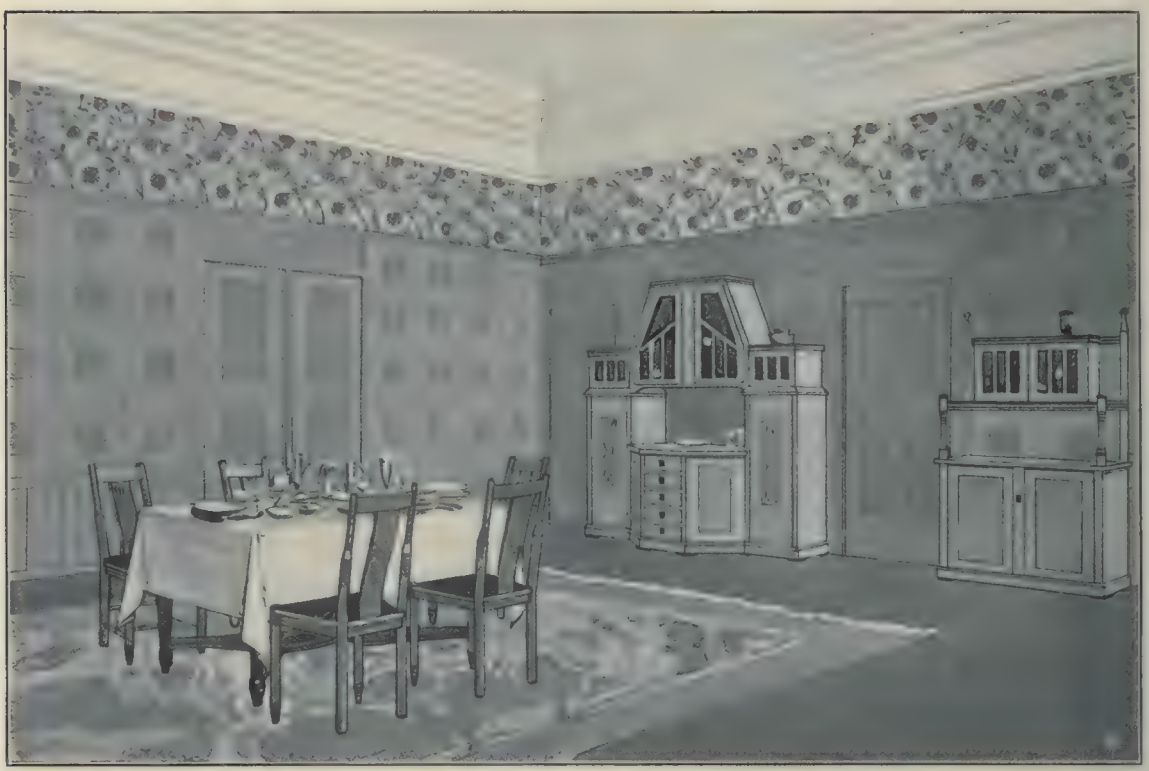


BRUNO PAUL — BÜFETTE UND GARDEROBESCHRANK
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

getan werden muß und tatsächlich schon von vielen Seiten getan worden ist.

Dann ist der Innenkünstler aber Architekt. Und ist er das, so ist der letzte Schluß des merkwürdigen Kreislaufes erfolgt, auf den die kunstgewerbliche Entwicklung hinarbeitet. Das Kunstgewerbe ist kein abgespaltenes tektonisches Teilgebiet mehr, sondern es ist das große tektonische Allgemeingebiet; es ist Architektur, die Haupt- und Universalgestalterin unter den bildenden Künsten.

Es ist schon heute nicht mehr die Frage, ob das Kunstgewerbe den Schritt in die Architektur tun solle, könne oder dürfe, der Schritt ist mit dem Uebergange zur Raumbehandlung getan, und es ist nur nötig, sich bewußt zu werden, daß er getan ist. Und nicht nur das Gebiet der inneren, auch das der äußeren Architektur ist bereits beschritten. Alle unsere führenden Kunstgewerbler bauen Häuser, und die beiden Ausstellungen in Darmstadt waren Häuserausstellungen, nicht Ausstellungen von Stühlen, Büfetts und Sofakissen, wie es frühere kunstgewerbliche Ausstellungen waren. Allerdings handelte es sich bisher nur um solche Architektur, die dem menschlichen Wohnbedürfnis dient. Hierin aber gerade dürfte die wichtigste Aufgabe gegeben sein, an der sich das zur Architektur werdende Kunstgewerbe versuchen kann.



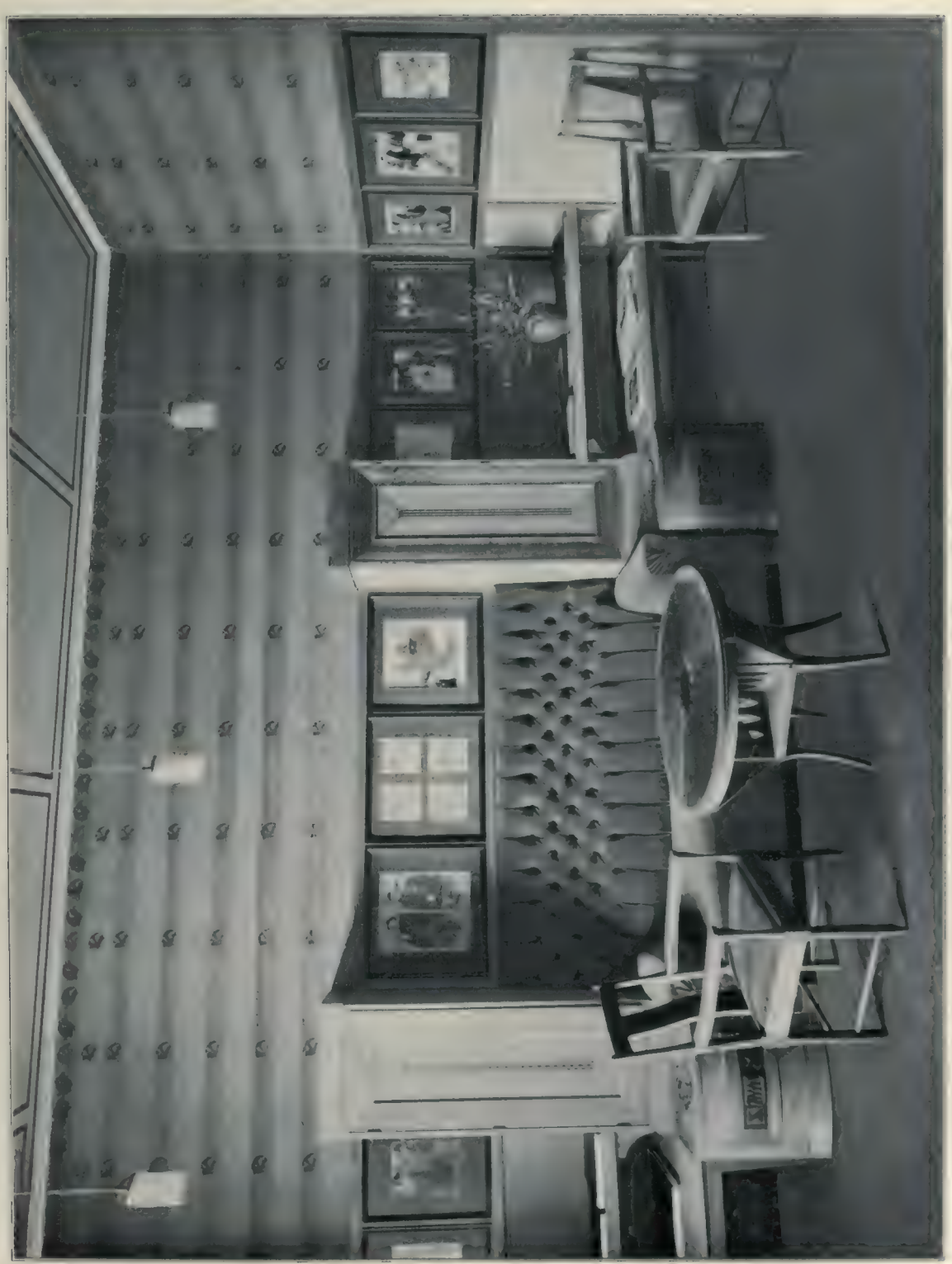
BRUNO PAUL — ENTWURF FÜR EIN SPEISEZIMMER (GES. GESCH.)

Hat man diesen Gedanken gefaßt, so ergeben sich goldene Hoffnungen für die Zukunft. Das Reformbedürfnis ist heute auf keinem künstlerischen Gebiete so dringend, wie auf dem der häuslichen Baukunst. Hier sind Aufgaben von drückendster Schwere aufgetürmt. Jahrzehnte-, fast ein Jahrhundert lang hat sich die häusliche Architektur in einem spielerischen Schematismus ergangen, in einer rein äußerlichen Verkleidung von baulichen Gebilden, die mit dem Begriff Kunst nichts zu tun hat. Schließlich sind wir auf den heutigen Zustand gekommen, der sich dem, der überhaupt Augen hat, zu sehen, auf einem Gange durch unsere norddeutschen „Villenvororte“ drastischer enthüllt, als Worte ihn schildern können. Wir sind in der häuslichen Baukunst auf dem Zustande des absoluten Bankrottes angelangt. Mißverstandene Formenanhäufungen an den kleinsten Aufgaben, bei völliger künstlerischer Leere, ja organischer Mißbildung, ein Prunken mit angelernten Stilkenntnissen beim Mangel auch des kleinsten Anteils an künstlerischer Empfindung, das ist das Charakteristische für sie.

Was hilft es da, wenn die Mitarbeit des Kunstgewerblers in der Gestaltung unserer häuslichen Umgebung nicht weiter geht als bis zur bloßen Ausschmückung des Gehäuses, das eine fremde Hand hergerichtet hat, an der noch alle Unkultur einer verbildeten und heruntergekommenen Zeit haftet; wenn aus den Hohlformen an Räumen, die der Geschäftsarchitekt hat entstehen lassen, klägliche Kompromisse gemacht werden müssen, wenn außen tiefster Kulturstand und innen künstlerische Weihe herrscht?

Freilich ist das Publikum noch lange nicht dazu erzogen, die Unkultur des heutigen Hausbaues zu merken. Ihm ist das, was ihm der Bauunternehmer bietet, gerade recht und gut. Die wenigen Bauherren aber, die den Jammer erkennen, sind ratlos, wer sie bedienen soll. Sie wollen einen Künstler. Aber keiner von den Malern und Bildhauern, auf die dieser Name bisher angewandt wurde, besaß die technischen Kenntnisse, um ein Haus bauen zu können. Unternahmen sie es trotzdem, so kam nicht selten eine Mißbildung heraus, die den Bauherrn noch empfindlicher berühren mußte, als die künstlerische Mißbildung des üblichen Häusererbauers. Es war die Mißbildung in der technischen und praktischen Anlage. Es erscheint ausgeschlossen, daß ein anderer das Haus baut, als der auf technischer Grundlage erzogene Künstler. Die technische Ausbildung darf nicht fehlen.

Aber wie wenig sie allein zum Bau eines

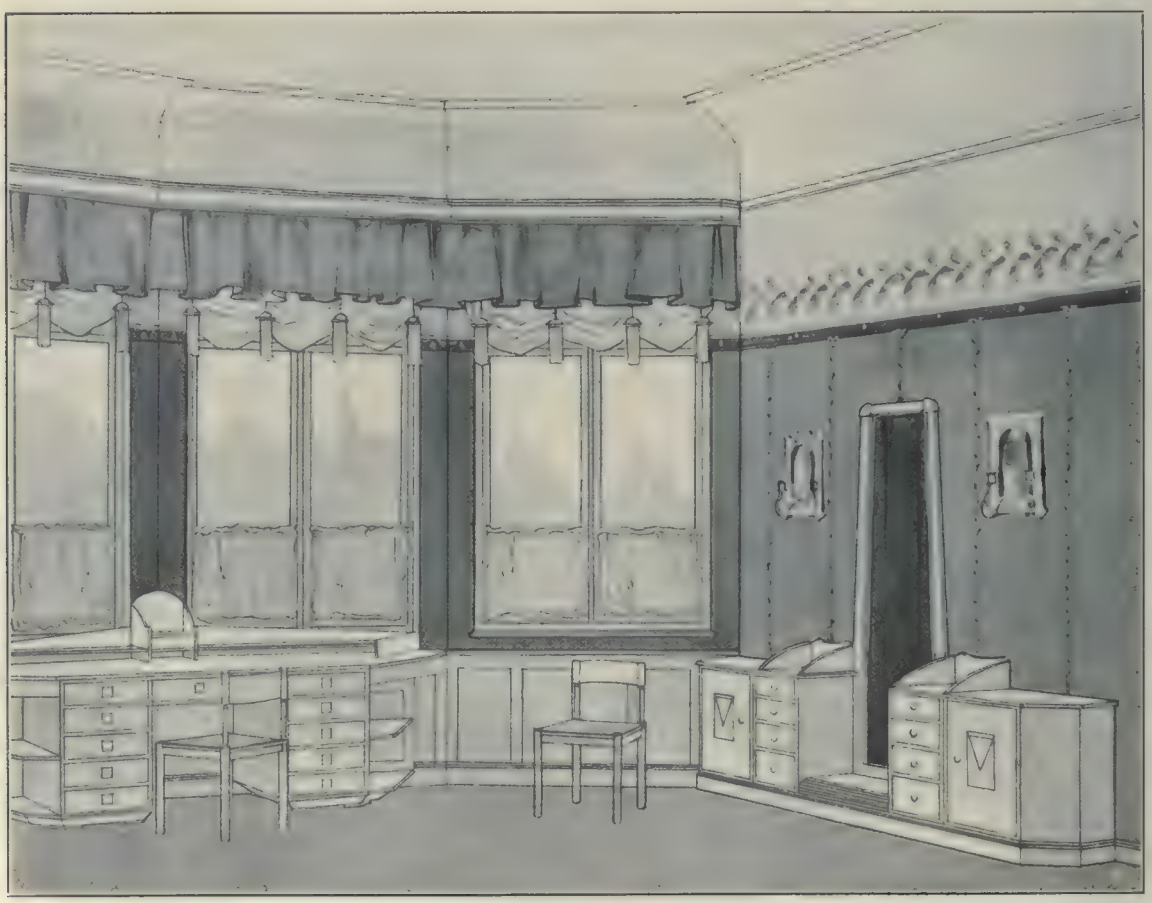


BRUNO PAUL — REDAKTIONSZIMMER DES ›SIMPLICISSIMUS‹

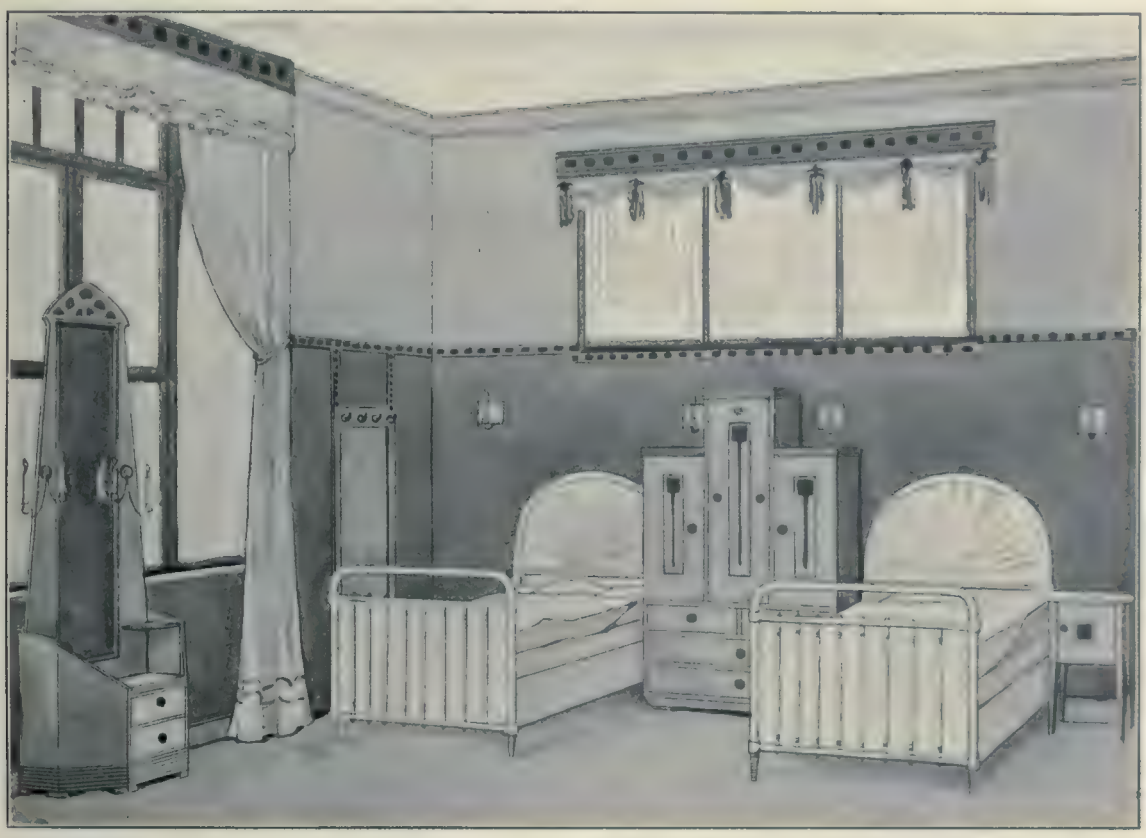
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

BRUNO PAUL ENTWÜRFE FÜR EINE SCHLAFZIMMEREINRICHTUNG (GES. GESCH.)

(EIGENTUM DER VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN)



Hauses berechtigt, das zeigen eben aufs klarste unsere heutigen Villenvororte. Die Häuser, die man dort sieht, mögen technisch genügen, aber sie sind jedes künstlerischen Hauches bar, ihre Verfertiger haben keinen Kontakt mit der Kunst. Was sich an ihnen breit macht, ist Afterkunst. Uebermittelt wird diese Afterkunst durch unsere heutige Architektenerziehung, in der eine künstlerische Allgemeinbildung, die allein zum Künstler erziehen kann, fehlt.



BRUNO PAUL ENTWURF FÜR EIN KINDERSCHLAFZIMMER (GES. GESCH.)
(EIGENTUM DER VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN)

Das Technische in der Architektur ist gewiß nicht zu unterschätzen. Gegenüber der alleinigen Betonung des Technisch-Wissenschaftlichen in unserer Architektenausbildung aber muß doch daran erinnert werden, daß unsere Vorfahren mit einem Minimum von Wissenschaft ganz gute Häuser bauten, während die aus den heutigen Bauschulen hervorgegangenen Architekten mit einem Maximum davon sehr schlechte zu bauen pflegen.

Die Schwierigkeiten, an die Architektenschulen eine reformierende Hand anzulegen, sind nicht gering anzuschlagen. Die Wurzel des Uebels liegt darin, daß an den Stellen, denen die Verantwortung für den architektonischen Nachwuchs zufällt, und das sind die technischen Hochschulen, die sachlichen Gesichtspunkte völlig von anderen, in den Vorurteilen unsrer Zeit liegenden Rücksichten in den Hintergrund gedrängt werden. Man hat dort nicht das Ziel, Baukünstler zu erziehen, sondern Beamte, die den Standesanforderungen bestimmter Beamtenrangklassen genügen. Daher zunächst die Forderung des Abiturums einer neunklassigen höheren Schule. Der zukünftige Baukünstler wird durch die fast ausschließlich philologische Schulung, die ihm dort zufällt, gewiß auf die verkehrteste Weise für seinen Beruf vorgebildet, die sich denken läßt. Sein Gehirn wird in einer Richtung entwickelt, die direkt kunstfeindlich ist, seine Gestaltungslust wird unterbunden, sein Auge geblendet, sein Kunstorgan ertötet. So tritt er, nicht vorgebildet, sondern verbildet, in eine Bildungsstätte ein, die sich „Hochschule“ nennt, obgleich der zwanzigjährige Schüler damit beginnen muß, die allerelementarsten Strichübungen mit der

Ziehfeder zu machen, eine Tätigkeit, die eher den Namen Klippschule rechtfertigte. Zu einer künstlerischen Ausbildung, selbst der bescheidensten Art, ist jetzt keine Zeit mehr vorhanden, denn es stehen bereits wieder Examina vor der Türe, die einen gewaltigen Wust an Wissenschaft und technischen Kenntnissen erfordern. Man wird also Architekt, ohne Künstler zu werden, d. h. man eignet sich, so rasch das geht, den äußeren Apparat dessen, was man gemeinhin Architektur nennt, an und hantiert damit: Säulenordnungen, romanische und gotische Formen, griechische und Deutsch-Renaissance-Ornamente. So tritt der Architektur-Schüler ins Lebens hinaus, in den meisten Fällen als genau derselbe künstlerische Barbar, als der er aus der Philologenschule auf die sogenannte Hochschule gekommen ist. Er hat überhaupt nichts von Kunst gemerkt, er ist nie von ihrem Hauch berührt worden. Dafür erfüllt er aber die Anforderungen, die in Deutschland an die sogenannten gebildeten Stände gestellt werden, er hat „akademisches Studium", ist satisfaktionsfähig und kann Rat vierter Klasse werden. Die Erfüllung der Standesanforderungen überdeckt völlig die Kluft, die zwischen dem gähnt, was er als Architekt sein sollte und was er wirklich ist.

Macht man sich diese Verhältnisse klar, so wird das Bild, das unsere heutige deutsche Architektur bietet, völlig verständlich. Es könnte kaum anders ausfallen. Die Architektur eines Volkes, das die Ausbildung seiner Architekten so gestaltet, muß zum klapperdürren Schema werden, an dem man vergeblich nach Geist und Seele sucht.

Neuerdings, da einem Teile unserer Gebildeten die Augen über die Mißstände aufgehen, macht man vielfach die Baugewerkschulen zu Prügelknaben der technischen Hochschulen. Bedächte man aber, daß diese nur den Geist der Architekturabteilungen der technischen Hochschulen widerspiegeln können, da sie ja ihren gesamten Lehrerbestand aus jener Stätte beziehen, so würde sich die Anklage an eine andere Adresse richten.

Die Kenntnis des äußeren Apparates einer Kunst genügt nicht, um Kunstwerke zu schaffen, man muß dazu Künstler sein, d. h. man muß künstlerisch empfinden, künstlerisch denken, künstlerisch aufbauen und künstlerisch gestalten können. Das Mittel, Künstler zu erziehen, ist also nicht, in Eile den äußeren Kunstapparat zu übermitteln, sondern es ist in der inneren künstlerischen Erziehung zu suchen, bestehend in Bildung des Geschmackes und in der Entwicklung des allgemeinen künstlerischen Gestaltungsvermögens, vor allem aber in der Bildung des künstlerischen Charakters. Darin hätte auch die Erziehung zum Architekten ihr Schwergewicht zu erblicken.

Die Geschichte des neueren Kunstgewerbes, das aus einer Ornamentkunst allmählich eine Kunst des Raumes geworden ist, sowie die sich daran knüpfende völlige Umgestaltung der kunstgewerblichen Unterrichtsmethoden müssen hier die Fingerzeige geben, in welcher Weise auch die architektonische Erziehung lebenskräftig umzugestalten ist. Das was den heute an der Schwelle der Architektur stehenden Kunstgewerbler von vorn herein vom Architekten unterscheidet, ist der Weg, auf dem sich beide dem architektonischen Problem nähern. Der Architekt wird durch die heutige Erziehung von außen herangeführt, von der Verkleidung mit Formen her, der Kunstgewerbler kommt von innen, vom Raumgedanken her. Es ist kaum ein Zweifel darüber möglich, welcher Weg der richtigere ist. Ist es wahr, daß die Architektur Raumbildnerin ist (wie fremd klingt das freilich in Anbetracht des heutigen Tuns der Bauausübenden), so ist das Kunstgewerbe auf dem richtigen Wege zur wahren Architektur, nicht die heutige Architektenschulung.

Wie nun die Entwicklung des Lehrprogramms der Kunstgewerbeschule von den Einkleidungsformen der alten Kunst hinweg zunächst zum Naturstudium als der Quelle aller künstlerischen Anregung geführt hat, wie eine ernste und gründliche allgemeine Kunsterziehung an Stelle der Uebermittlung von Aeußerlichkeiten der alten Stile getreten ist, so werden sich auch die Architektenschulen wieder vom allgemein künstlerischen Wege her ihrem Lehrziele nähern müssen, wenn wir irgend welchen Ausweg aus dem heutigen architektonischen Bankrott erhoffen wollen. Man wird sich wieder des einfachen Satzes erinnern müssen, daß Architektur Kunst ist. Die Architektenerziehung muß daher Kunsterziehung sein, andernfalls wird sie fortfahren, Leute auf den Schauplatz des Lebens zu senden, die die Kunst des Bauens handhaben wie Beckmesser die Kunst des Gesanges.

Im übrigen hat der immer mehr in die Breite wachsende Entwicklungsstrom der kunstgewerblichen Bewegung noch eine allgemeine, auch für die Auffassung der Architektur wichtige Lehre gegeben. Mit immer größerer Entschiedenheit ist dort aus kleinen Anfängen heraus das Ziel einer großen tektonischen Gesamtkunst verfolgt worden und hat die

BRUNO PAUL — EINFACHES WOHNZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

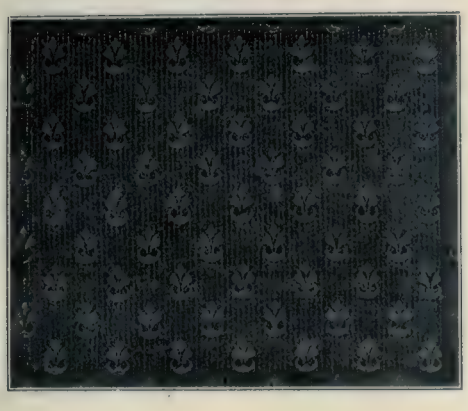
früheren Ziele verdrängt. Man hat erkannt, daß alle Kunst aus einer einzigen Quelle fließt, daß es keine künstlerischen Sonderfächer, sondern nur eine große Allgemeinkunst gibt. Der Inbegriff dieser großen Allgemeinkunst aber kann nur das sein, was wir nach dem Beispiel der Griechen und in des Wortes umfassendster, edelster und heiligster Bedeutung Architektur nennen. Zu dieser Architektur führt nur ein Weg der Erziehung, und alle Sonderschulen der bildenden Kunst sollten ebenso unmöglich sein, wie wir in der Musik Spezialschulen für Trompeter und Violinisten einrichten. Eine Allgemeinschule für das Gesamtgebiet der angewandten Kunst muß das Ziel der Zukunft sein, eine Schule, in der Architekten, Gewerbekünstler, Wandmaler und Plastiker auf einheitlicher Grundlage ausgebildet werden. Die Grundlage muß aber notwendigerweise die einer allgemeinen Kunsterziehung sein, derjenigen Erziehung, zu der sich bisher allein die sogenannte kunstgewerbliche Erziehung mit einiger Klarheit durchgerungen hat. Das Programm, das sich dafür in den letzten zehn Jahren in fast instinktivem Drange durchgesetzt hat und heute an den besten deutschen und österreichischen Schulen gültig ist, ist das einzige künstlerische Erziehungsprogramm, das als Unterlage für den Aufbau einer solchen Allgemeinschule in Betracht kommen kann. Auf einer Unterstufe der Schule hätte im wesentlichen diejenige Erziehung zu erfolgen, die heute diese besten Kunstgewerbeschulen pflegen. Auf einer Oberstufe fände die Spaltung der Ziele in Architektur, Plastik, Wandmalerei und Innenkunst statt, entsprechend dem besonderen Talente, das der Schüler auf der Unterstufe zu zeigen Gelegenheit gehabt hat. Bei einer solchen Vorbildung würden der Architektur wieder künstlerische Elemente zugeführt werden. Sie würde, wie es im Lebensgang der großen Architekten der vergangenen Jahrhunderte der Fall gewesen ist, wieder das Ende einer künstlerischen Entwicklung des Individuums werden, nicht den Anfang bilden wollen. Die Architekturjünger würden, mit allgemein künstlerischen Vorstellungen ausgerüstet, sich nicht mehr mit der äußerlichen Gruppierung von Motiven des alten Formenschatzes begnügen. Sie würden mit künstlerischem Enthusiasmus die Pforten der Architektur betreten und auf künstlerischem Wege in ihre gewaltige Welt hineinwachsen. Sie würden mit Ehrfurcht und Scheu vor einer Kunst stehen, die, richtig gehandhabt, das intensivste Gestaltungsvermögen und das kondensierteste Denken erfordert und die schwerwiegendsten Probleme in sich birgt. Sie würden wieder wissen, daß Architektur Kunst ist.

* * *

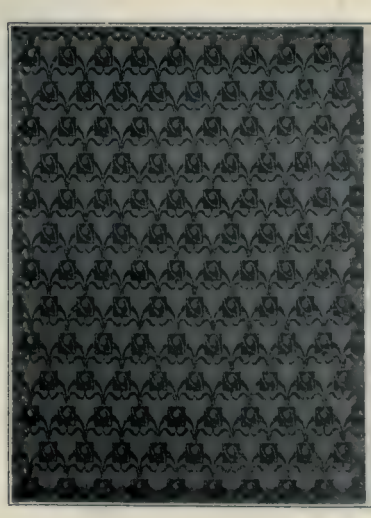
Aus den einem Trümmerfelde gleichenden, verworrenen Zuständen, in denen die tektonischen Künste an der Wende des letzten Jahrhunderts angetroffen wurden, hat sich die neue kunstgewerbliche Bewegung als klarer, silberheller Quell abgehoben, in der Einöde neues Leben sprudelnd und in der Zeit künstlerischen Stillstandes neue Entwicklungsmöglichkeiten versprechend. Schon hat der wachsende Fluß seine Nachbargebiete zu befruchten begonnen, schon ist er an dem Hauptgebiete, das der Befruchtung bedürftig ist, angelangt. Die kühnste aller Hoffnungen erscheint jetzt am Horizont der Möglichkeit: daß aus jener merkwürdigen Bewegung, die unter der Flagge des „Kunstgewerbes“ begann, die Lösung des großen künstlerischen Problems unsrer Zeit hervorgehe: die Schaffung einer neuen und echten Architektur. Würde die kunstgewerbliche Bewegung in einer solchen aufgehen und enden, so hätte sie die größte künstlerische Aufgabe erfüllt, die heute vorliegt und der Lösung harrt.

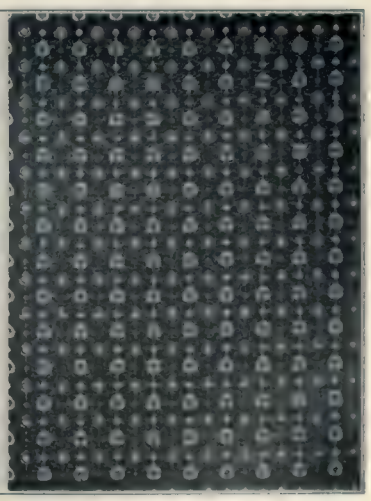
MODERNE WIENER MÖBELSTOFFE

Die von Max Ziegler entworfenen Muster, welche wir hier wiedergeben, zeichnen sich durch die wohltuende Geschlossenheit ihrer Gesamtwirkung und durch liebenswürdige Anmut ihrer Einzelmotive aus. Unser Auge ist heutzutage durch eine gewisse Ueberfülle an Reizungen ruhebedürftig geworden, d. h. in dem Fall: bedürftig nach ruhigen Eindrücken, die sich nicht aufdrängen, sondern fast unbemerkt das Ihrige beitragen zur wohligen Ausgestaltung unserer täglichen Umgebung. Nicht überraschen, nicht fortwährend zur Bewunderung oder Verurteilung, zu irgendwelcher Stellungnahme herausfordern und doch mit selbstverständlichem Schönheitsgefühl unserem Bedürfnis nach Ausschmückung genügen, das ist vielleicht das Beste, was von einem Erzeugnis — nicht der hohen Kunst, die Zweck an sich ist — aber der Nutzkunst, deren Bestimmung schon in ihrem Namen liegt, gefordert werden kann. Und dieser Forderung entsprechen die von Carl Giani jun. in Wien auch technisch sehr reizvoll ausgeführten Möbelstoffe vollkommen.



MÖBELSTOFFE
ENTWORFEN
VON
MAX ZIEGLER
AUSGEFÜHRT
VON
CARL GIANI JR.
WIEN
(GES. GESCH.)





HANS POELZIG — EINFAMILIENHAUS MIT GARTEN: NORDWESTANSICHT
(PHOT. ED. VAN DELDEN-BRESLAU)

GARTENGESTALTUNG

II.

HAUS UND GARTEN

Von Camillo Karl Schneider, Wien

Im ersten Aufsatz*) versprach ich, zu zeigen, wie Künstler an der Arbeit sind, um zum Hause uns wieder den „Garten", den längst Vermißten, zu schenken. Und so will ich denn heute die Aufmerksamkeit des Lesers auf drei Gärten lenken, deren jeder in seiner Art betrachtet und gewürdigt zu werden verdient. Diese drei Gärten sind ganz unabhängig voneinander entstanden. Sie beweisen, daß in allen Teilen Deutschlands Künstler bereit sind, sich des Gartens anzunehmen, und haben auch insofern etwas Gemeinsames, als sie uns im Rahmen von Kunst-Ausstellungen entgegentreten.

Betrachten wir die Gärten im einzelnen, mit dem einfachsten beginnend.

*) Vgl. Januarheft 1905, S. 166.

Dieser stellt einen kleinen Hausgarten ursprünglichster Art dar, dessen Grundplan uns Seite 241 zeigt. Wollen wir ihn recht bewerten, müssen wir zuerst das Wie und Warum seiner Entstehung erörtern.

Der Kunstgewerbeverein in Breslau veranstaltete 1904 eine Sonderausstellung zur Förderung des Kunstgewerbes. Er wollte dadurch dem Publikum recht eindringlich zeigen, wie viel Gutes heute schon auf diesem Gebiete geschaffen wird, und wie sich die Allgemeinheit dies zunutze zu machen habe. Die Leitung dieser Ausstellung hatte den glücklichen Gedanken, das Publikum in ein fertig eingerichtetes Einfamilienhaus mit Garten zu führen, welche für sich selbst sprechen und in den Einzelheiten ihrer Einrichtung und Anlage anregend und belehrend auf den Besucher wirken sollten.

HANS POELZIG

EINFAMILIENHAUS: SÜDWESTANSICHT MIT PLAN VON GARTEN UND HAUS
(PHOT. ED. VAN DELDEN-BRESLAU)

Das Unternehmen lag vor allem in den Händen des Herrn Professor HANS POELZIG. Er entwarf die Pläne für Haus und Garten, überwachte und dirigierte ihre Entstehung. Herr Professor POELZIG hatte die Güte, mir die beigegebenen Abbildungen und nähere Mitteilungen über den Garten zugehen zu lassen.

Das freundlich behäbige Aeußere des Hauses tritt auf den Bildern (S. 240 und 241) gut in Erscheinung. Es spricht für sich selbst. Mein Thema ist der Garten.

Eine jede Gartenanlage ist nach ihrer „Vollendung" noch unfertig. Auch der kleinste Garten braucht Jahre, um zu vollem Leben zu erwachen. Er muß verwachsen mit dem Hause und seinen Bewohnern. Der Duft einer reichen Vergangenheit muß ihn durchziehen, der Sonnenstrahl lebendiger Gegenwart in ihm zittern. Eben vollendet dünkt die Anlage uns nüchtern. Es sei denn, ihr Schöpfer habe versucht, sie mit vergangenem und gegenwärtigem Leben innig zu verschmelzen. Er kann es. Indem er schafft, schöpft er aus Erinnerungen an Stunden und Stätten, die da waren, verarbeitet er innerlich Momente, die der Tag ihm bietet.

Professor POELZIGS Mitteilungen deuten uns an, daß dies der Fall war. Sie enthalten aber auch den Hinweis auf zwei Dinge, die seinem Garten sehr zu unpaß kommen. Der Plan verrät sie uns sofort. Es mußte einmal bei der Anlage Rücksicht auf die vorhandenen Rasenflächen und Gehölzgruppen genommen werden. Zum anderen

HANS POELZIG — EINFAMILIENHAUS: OFFENE HALLE NEBEN DEM SPEISEZIMMER (PHOT. ED. VAN DELDEN-BRESLAU)

mußten der Ausstellungszwecke halber die Wege viel breiter angelegt werden, als es in einem solch kleinen Garten sonst notwendig ist. Gewiß kann der erste Fall auch sonst bei der Bebauung eines alten Parkterrains eintreten. Und daß solche Elemente, wie auch Waldreste, sich ganz stimmungsvoll eingliedern lassen, mag man in der Villenkolonie Grunewald bei Berlin beobachten. Immerhin ist es ein ander Ding, ob der Besitzer ganz Herr über das Terrain ist, oder ob der Schöpfer des Gartens, wie in Breslau, nur bis zu einer gewissen Grenze freie Hand hat.

Sehen wir uns jedoch an, was in Breslau trotz alledem geleistet wurde. „Mein Hauptbestreben war", so schreibt mir Prof. POELZIG, „hier auf der Ausstellung das Haus in den Garten hineinwachsen zu lassen, die Freude am Blumenschmuck am Hause selbst wiederzuerwecken, die in Schlesien in den Bauerngärten noch erhalten, in den Städten, selbst in den sogenannten Villenbauten, wieder verloren gegangen ist. Darum ist das Haus hier selbst für eine Veröffentlichung, die den Garten meint, fast der Hauptton.

Wegfallen mußte natürlich ganz — wir konnten erst im Mai, höchstens mit dem Graben im April anfangen — ein Obstgarten oder eine Andeutung eines solchen. Das war mir persönlich recht schmerzlich, da mir die Vereinigung von Obst und Schnittblumen aus meinem norddeutschen Heimatsdorfe noch freudig in Erinnerung ist.

Wir legten von Nutzgewächs nur auf der Küchenseite des Hauses den Küchengarten an: Kohl, Rüben, Sellerie . . . . mit Schnittblumen garniert.

Dicht am Haus ließ ich zwei Beete mit Zierblumen stehen. Die Eingangsseite, wo nur ein schmaler Streifen bestehen bleiben konnte, garnierte ich mit Sonnenblumen. Das Haus erhielt an Süd-, Ost- und Südwestseite Spaliere zumeist mit Heckenrosen.

Die Gartenbank war mit Blumenkästen besetzt, die rote Blumen enthielten, die Töpfe in den Nischen hatten vorzugsweise blaublühende Pflanzen. Im übrigen habe ich mich vor einer gespreizten oder zu prononcierten Anordnung des Blumenschmuckes zu hüten gesucht; freilich war ich bemüht, durch Farbenverteilung: Blumenkästen im Obergeschoß der Südseite vorzugsweise weiß, Untergeschoß

HANS POELZIG

PAVILLON UND BRUNNEN-ANLAGE MIT SITZPLÄTZEN
(PHOT. ED. VAN DELDEN-BRESLAU)

WILHELM KREIS GARTENANLAGE (VGL. JULIHEFT 1904 S. 380)

rot — Schnittblumen am Gemüsebeet meist gelb (Strohblumen etc.) und rot — etwas Einheit hervorzubringen.“*)

Diese Worte und unsere Abbildungen geben ein recht gutes Bild von dem, was in Breslau angestrebt und erreicht wurde. Auf Seite 240 sehen wir Haus und Garten von Nordwest, auf Seite 241 von Südwest. Gemahnt das Bild nicht an die herzerquickende Behaglichkeit so mancher alter Gärten, deren ich im ersten Aufsatz flüchtig gedachte? In seiner einfachsten Form tritt uns hier der Garten entgegen. Es ist keine die Villa umgürtende Schmuckanlage. Wir sehen nichts von alledem, was heutzutage in „vornehmen Stadtvierteln“ sich spreizt und breit macht, kein in sinnlose Formen gezwungenes Blumenarrangement, keine Gehölzgruppen, keinen blendenden Rasenteppich, — nicht einmal ein Schnörkelbassin. Wie armselig — wird der Herr Fachmann denken!

Aber — frage ich — ist es denn gar so nüchtern? Vermissen wir das „übliche Zierat“ wirklich? Sind nicht diese oft nur flüchtigen Andeutungen des Künstlers reichen Lebens voll? Stimmen Haus und Garten nicht vorzüglich zusammen? Fast möchte ich sagen, die festen Grenzen sind verwischt, das Haus wächst in der Tat in den Garten hinein.

Und wenn schon dieser Versuch in all seiner bedingten Unvollkommenheit uns endlos mehr zu bieten scheint, als reichste Villengärten des Tagesstils, lohnt es sich denn nicht, den von Prof. POELZIG mit Geschick und Glück wieder aufgegriffenen Faden alter Tradition weiterzuspinnen?

Prägen wir die Bilder dieses kleinen Gartens in unser Gedächtnis ein. Die offene Halle am Speisezimmer (Abb. S. 242), in der man kaum weiß, ob man schon im Garten oder noch im Hause weilt, ist ein reizendes Motiv. Auch der Pavillon auf Seite 243 kann uns als Mahnung gelten, wie man größere Gartenhäuser gegebenen Falls behandeln könnte. Dieser Weg, einfache Aufgaben zu lösen, führt noch zu reicheren Entwicklungsmöglichkeiten. Ist er doch auch nur ein Weg von den mannigfachen, die der Künstler im Garten verfolgen kann.

Wenden wir uns zu anderen Aufgaben, anderen Lösungen.

Auf der großen Kunstausstellung in Dresden sah ich im Juli vergangenen Jahres zwei Gartenanlagen. Die eine sollte einen Garten der Biedermeierzeit (1790—1820) veranschaulichen. Die andere, von WILHELM KREIS geschaffene, war im Programm als „Café-Garten“ bezeichnet. Von ihr allein sei die Rede.

Wenn ich bereits bei Prof. POELZIGS Garten sagte, daß ein solches Ausstellungswerk immer den Charakter des Unvollkommenen an sich trägt, so gilt dies in noch höherem Maße von dem Garten in Dresden. Hier ist WILH. KREIS augenscheinlich von seinem gärtnerischen Beirat nicht in rechter Weise unterstützt worden. Dies wundert mich um so mehr, als Herr Obergartendirektor BOMBÉ,

*) In seinen Mitteilungen gedenkt Professor POELZIG auch der verständnisvollen Mitarbeit, die ihm durch Herrn Garteninspektor DANNENBERG zuteil geworden.

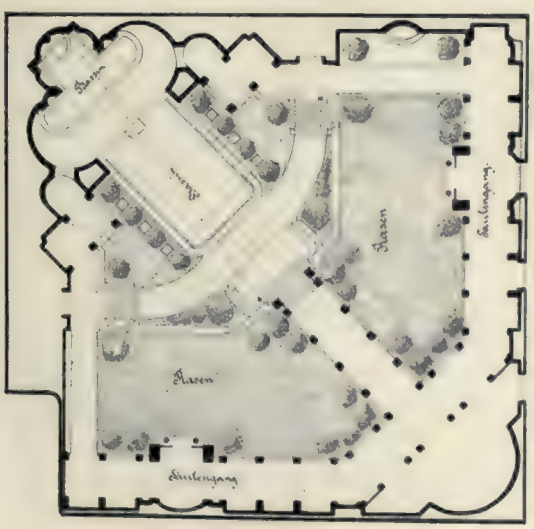
der die Lieferung der Pflanzen übernommen hatte, ein reiches und gutes Material zur Verfügung haben mußte. Doch so wie ich die Anlage sah — und unsere im Herbst aufgenommenen Photographien künden das gleiche — bot sie wenig mehr als den architektonischen Kern. Aber auch dieser allein war der Spiegel einer reichen Künstlerseele.

Fragen wir uns wieder, was wollte der Schöpfer hier zum Ausdruck bringen?

KREIS deutete mir seine Idee etwa folgendermaßen an: Der Garten ist als Hausgarten gedacht mit Anschluß an Wald oder Park, so daß man über die weiße Mauer sich viel Laub denken muß. Außerdem müßten in den Ecken ein paar schlanke Pappeln stehen. Es wurde versucht, durch die Winkelung der Wege eine Anzahl reizender Lauben mit hübschen Durchblicken zu schaffen. Denn das Haus, zu dem der Garten gehört, ist ein Mietshaus mit verschiedenen Parteien, z. B. ein Künstlerheim. „Leider war", schreibt der Künstler, „die Umgebung des Gartens in der Ausstellung möglichst ungünstig durch die drückende Höhe des Ausstellungspalastes, dessen häßliche, schwärzliche, unruhige Silhouette nach drei Seiten hin den Garten sehr wenig genießbar machte."

WILHELM KREIS GARTENANLAGE (VGL. JULIHEFT 1904 S. 381)
PLAN MIT DEN EINGEZEICHNETEN SICHTLINIEN FÜR BEIDE BILDER

Ich betrat den Garten zum ersten Male an einem vollsonnigen Vormittag. Die weißen Säulen, Treppen, Bänke, all das Mauer- und Lattenwerk leuchtete und zeichnete tiefe Schatten. Anfangs wollte mich alles verwirren, beengen, bedrücken. Ein Uebermaß von Linien und Formen drang auf mich ein. Doch bald gewann ich den Punkt, von dem aus die Fülle in klare Anschaulichkeit sich löste. Ich erkannte, daß der Künstler voll und kräftig zu geben liebt. Und je mehr ich mich ins Bild verlor, desto mehr heiterte sich die Schwere der Architektur auf. Gar bald fühlte ich mich heimisch, vergaß der Umgebung. Die Pergolas umrankten sich in meiner Phantasie grün mit wildem Wein und massigen Aristolochien. Um die Pfeiler schlangen sich in leichter Grazie tief blau und rot blühende Waldreben. An dem Mauerwerk klomm die Kletterrebe mit ihrem fein zerschlitzten Laube empor. Erinnerungsschwer duftender Jasmin und seltsame Bignonien überspannen das Lattenwerk. Im Schatten sah ich Efeu sich betten.



PETER BEHRENS — TEILANSICHT DES GARTENS AUF SEITE 247

Der Rasen des Grundes ruhte in schweigendem Grün. In den Nischen ballten sich zart blau und rosa getönte Massen von Hortensien. Lorbeeren in Kugelform, schlank pyramidale Eiben stritten mit der scharfen Gliederung der Architektur. Hie und da verhüllten einige lockere Gehölze dies und jenes und lösten für Augenblicke die Spannung der strengen Formen.

Und denken wir uns nun den Garten angeschlossen an ein belebtes Künstlerheim. Umrahmt außen von den Silhouetten mächtiger Waldbäume, die erfrischend emportauchen, ohne durch allzu große Nähe den Garten zu belasten. Erfassen wir ganz das lebendige Widerspiel zwischen der Einheit Haus und Garten und der umgebenden Waldnatur — mich dünkt, es wäre der Mühe wert, das was auf der Ausstellung in so vielen Punkten nur Andeutung blieb, an geeignetem Orte vollendet auszugestalten.

Wie ganz anders ist die KREIS'sche Schöpfung als der Garten POELZIGS. Und doch sind beide Gärten im wahren Sinne des Wortes. Herrschte in Breslau die Freude am Pflanzenleben, am Gartenbau vor, so tritt in Dresden der Genuß an der Form, der Schönheit in den Vordergrund. Die Architektur ist hier in höchstem Maße die Gebieterin. KREIS weist darauf hin, wie viel sie allein schon vermag. Er lenkt unsere Blicke auf neue Ziele, auf endlos variierbare Gestaltungsthemen.

Die Einzelheiten der Anlage sind alle so klar und verständlich, daß ich auch hier Bild und Grundriß fast ganz für sich selbst sprechen lassen kann. Wir haben auf dem nach Norden orientierten Grundplane im Westen und Süden die sich ans (gedachte) Haus anschließenden Kolonnaden. Die Hauptachse durchschneidet im halben Rechten von Südosten nach Nordwesten die Anlage. Sie setzt zunächst die Pergola fort, die in wuchtiger Gliederung an dem vertieften Ruheplatz endet, auf dem wir die Person in dem Bild auf Seite 245 sitzen sehen. Sowie der dort Sitzende in der Richtung der Hauptachse blickt, sieht er das, was uns das andere Bild (S. 244) zeigt, also den monumentalen Abschluß der Hauptscene.

Der dritte Garten, den ich noch besprechen will, klingt in manchen Momenten an den eben behandelten an.

PETER BEHRENS • • • GARTENANLAGE AUF DER INTERNATIONALEN KUNST- UND GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1904

Es ist der Garten des Herrn Professor PETER BEHRENS auf der „Internationalen Kunst- und Großen Gartenbau-Ausstellung“ zu Düsseldorf 1904, der unserer noch harrt. Diese Anlage hatte schon um ihres bekannten Schöpfers willen die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf sich gelenkt. Ich selbst habe sie nicht gesehen. Allein schon die beigegebenen Abbildungen würden mir, wie jedem aufmerksamen Betrachter genügen, ein gutes Bild der Anlage zu geben. Doch ich habe auch noch eine ganze Anzahl Besprechungen lesen können, in denen Lob und Tadel in reichem Maße ausgestreut wurde. Nach alledem unternehme ich es, meine Auffassung des BEHRENS'schen Gartens in knappe Worte zu kleiden.

Die Idee, die den Schöpfer leitete, mit dessen eigenen Worten anzudeuten, bin ich hier nicht in der Lage; ich muß versuchen, den Eindruck wiederzugeben, den ich aus den Bildern und aus den Worten der Freunde und Gegner gewonnen. Für mich handelt es sich bei der Beurteilung des BEHRENS'schen Gartens in allererster Linie um die Beantwortung der Fragen: ist es Prof. BEHRENS gelungen, das Wesentliche eines Gartens (wie ich ihn sehe) in lebendige Formen zu kleiden; hat er in den Garten die Keime neuer Entwicklungsmöglichkeiten gepflanzt?

Ueberschauen wir zunächst in Ruhe das Gebotene. Der Garten hat die Form eines Rechtecks von etwa 60 m Länge und 30 m Breite. Das vom Hause aus gesehene Gesamtbild auf Seite 247 zeigt uns die Hauptgliederung in klarer Weise.

Der Garten liegt etwas vertieft. In seiner Längsachse durchzieht ihn ein — in seiner Breite dem Massenbesuch einer Ausstellung angepaßter — Hauptweg. Diesen begleiten eigenartige, grün umrankte Beleuchtungskörper. Rechts und links gliedert sich die Fläche in regelmäßige, von Eibenhecken gesäumte vertiefte Rasenfelder. Daneben buschumgürtete Blütenbeete. An dem, dem Hause gegenüber

PETER BEHRENS

TEILANSICHT DES GARTENS AUF SEITE 247

PETER BEHRENS

TEILANSICHT DES GARTENS AUF SEITE 247

liegenden Ende schließt eine Pergola wuchtig das Ganze ab. Inmitten der Seitenteile haben wir zwei architektonische Hauptmomente. Das eine davon veranschaulicht unser Bild auf Seite 246: ein über das Wegniveau gehobenes Marmorbecken, in dem auf vorspringendem Sockel eine Jünglingsstatue steht. Aus den seitlichen Oeffnungen des Sockels sprudelt Wasser ins Becken. Eine Säulenreihe schließt das Ganze ab.

Sein Gegenüber stellt eine von Säulengängen gerahmte Bassinanlage dar, zu der man auf Treppen hinabsteigt. Außerdem sind noch die in den Ecken der dem Hause vorgelagerten Front sich erhebenden Lauben zu nennen, deren eine das Bild auf Seite 248 ziemlich deutlich zeigt.

Bis hierher habe ich nur das Hauptsächlichste gestreift, die Brennpunkte der Anlage betont. Sie deuten auf wechselreiche Gliederung und lassen eine Fülle von Einzelheiten ahnen, die um so mehr zutage tritt, je mehr wir uns in die Betrachtung der Abbildungen versenken. Das Bild auf Seite 248 kündet einen Reichtum von Blumen, der uns verrät, daß Prof. BEHRENS in dem Gartenarchitekten BARTELS aus Köln einen Mitarbeiter gefunden hat, welcher des Schöpfers Intentionen zu verwirklichen verstand.

In den Fachblättern also hat man nicht zuletzt die Art der Anordnung der Blumen auf den Beeten als ganz verfehlt kritisiert. Ich kenne die von manchen Rezensenten mit Namen aufgezählten, wie „in einem botanischen Garten nebeneinander gepflanzten" Gewächse gut genug, um mir ein Bild zu machen, wie es in Wirklichkeit aussah. Und obendrein hat mir die Abbildung es klar und deutlich gezeigt, daß nicht das Eigenartige im BEHRENS'schen Arrangement häßlich wirkt, sondern daß die Herren Fachleute unfähig waren, das vom Schema Abweichende vorurteilslos zu würdigen. Sie können sich noch nicht freimachen von den „altgewohnten Beetschablonen". Und wenn immer in einzelnen Fällen die Blumenauswahl dieser Art des Arrangements nicht günstig sein mochte, so hat BEHRENS doch noch das Verdienst, auf eine neue Möglichkeit der Anordnung hingewiesen zu haben.

Und damit komme ich auf den Kernpunkt

der Bedeutung des Gartens zu sprechen. Ich glaube, es kam Professor BEHRENS nicht so sehr darauf an, ein bis ins feinste ausgearbeitetes Ganzes zu bieten, er wollte vielmehr in wirksamem Rahmen kräftige Anregungen geben, wollte nur aus reicher Hand Motive ausstreuen und den Herren Fachleuten zeigen, daß ein wirklicher Künstler sie mit Ideen für zahllose Gärten versorgen könnte.

Aber selbst als Ganzes betrachtet, kann der Garten einer Kritik sehr wohl standhalten. Denken wir ihn uns doch einmal als das, was er meinem Gefühl nach sein könnte, als architektonisches, dem Wohnhaus angegliedertes Zentrum einer Parkanlage. Lösen wir ihn heraus aus dem Getriebe der Ausstellung. Hier liegt er isoliert, selbst mit dem nächsten Gebäude nicht fest genug verbunden. Die ganze Umgebung drückt ihn, zerreißt seine Stimmung. Wie ganz anders würde er am Wohnhaus wirken, umschlossen von der ruhigen Einheit des Parkes.

Wenn mir etwas nicht recht behagt, so sind das Einzelheiten der Ausgestaltung des zwischen Laubengang und Mitte liegenden Teiles. Die von Lebensbaum-Hecken umrahmten Nischen kommen mir unmotiviert vor, und da ich gegen die Kirchhofphysiognomien dieser Thuja einen starken Widerwillen habe, so kann ich mich mit ihrem allem Anschein nach wenig begründeten Auftreten hier ganz und gar nicht befreunden.

Im übrigen würde ich es für sehr verfehlt halten, wollte ich mich auf eine Kritik der einzelnen Momente architektonischer oder sonstiger Natur einlassen. Ich habe das bei den anderen Gärten ebensowenig getan. Was mich dazu bewogen hat, sei im folgenden kurz betont.

Mein Streben in diesen Aufsätzen geht dahin, zu zeigen, daß die Gartengestaltung in Deutschland mit der Entwicklung der verwandten Künste nicht Schritt gehalten hat. Ich will darauf hinweisen, wo wir stehen oder stehen geblieben sind, will den Widersinn des meisten, was heute geschaffen wird, beleuchten. Aber vor allem will ich versuchen, anzudeuten, wo etwas Neues und Gutes geboten wird, will diese vereinzelten Keime der Hoffnung sammeln und aus ihnen ableiten, wie die Gartengestaltung sich vom Standpunkt des Künstlers aus weiter entwickeln kann.

In Breslau wurde eine Lösung im Sinne der guten vorhandenen Tradition versucht. POELZIG rät uns, zu handeln, wie man in England getan, fest auf der Vergangenheit Boden zu fußen. Wir sollen nicht um eines toten Theorieschemas willen vergessen, daß wir im Garten blühendes Leben besaßen, ja an genug Orten noch besitzen. Dies ist ein Weg.

Anders fassen die Sache KREIS und BEHRENS. KREIS arbeitet ganz in der Gegenwart, er behandelt den Garten rein als Haus, als Architekturwerk. Wenn wir wollen, können wir Anklänge an die Renaissancegärten heraus- oder hineindeuten. Nur frage ich, wozu? Der Dresdener Garten ist KREIS. Solange ich seinen Schöpfer als Künstler schätze, solange sehe ich auch in seinem Garten ein Kunstwerk.

Die Einzelheiten sind stark persönlich gefärbt. Es mag Leute geben, die den Garten darob ablehnen. Aber ich glaube nicht, daß ein künstlerisch empfindender Mensch ihn deshalb verurteilen wird. Ob ich die darin aufgestellten, übrigens von anderen Künstlern stammenden plastischen Kunstwerke in „meinem“ Garten haben möchte, ist eine andere Frage, die aber mit dem Wesen des KREIS'schen Gartens nichts zu tun hat.

In Prof. BEHRENS sehe ich eine überaus reich veranlagte Künstlernatur, die mit Erfolg auf den verschiedensten Gebieten sich betätigt. Gerade sein Garten bestätigt mir von neuem, daß er das Wesentliche einer Sache sehr scharf zu erfassen versteht. Man hat diesen, um ihn weniger originell erscheinen zu lassen, wohl „antiken“ oder „römischen“ Garten geheißen. Möglich, daß BEHRENS von antiken Vorbildern bei manchen Details beeinflußt wurde. Ich für meine Person spüre wenig davon. Mir bringt der Garten sehr viel „Zeitgemäßes“. Erschreckt nicht, ihr Herren Fachmänner, vor dieser oder jener Abschweifung ins Absonderliche, die dem Fühlenden um ihrer Eigenart willen das Ganze oft um so lieber macht. Versucht doch einmal, ob ihr euch nicht auch individuell geben könnt, ob ihr auch etwas Eigenes zu sagen habt! Nachmachen sollt ihr BEHRENS ebensowenig wie PÜCKLER. Ihr sollt von beiden lernen!

Und wahrlich, Anregung kann der Gartengestalter bei BEHRENS wie KREIS genug finden. Es wäre sehr erwünscht, daß auch kommende Ausstellungen die Fragen der Gartengestaltung in ihr Programm aufnehmen, erwünschter freilich noch, daß die Besitzer von Gärten, oder die solche sich schaffen wollen, Künstler wie die genannten zu Rate rufen. Ein kleiner Boykott derjenigen Fachleute, die durchaus kunstblind sind, würde im Interesse der Gartenkunst sehr heilsam sein.

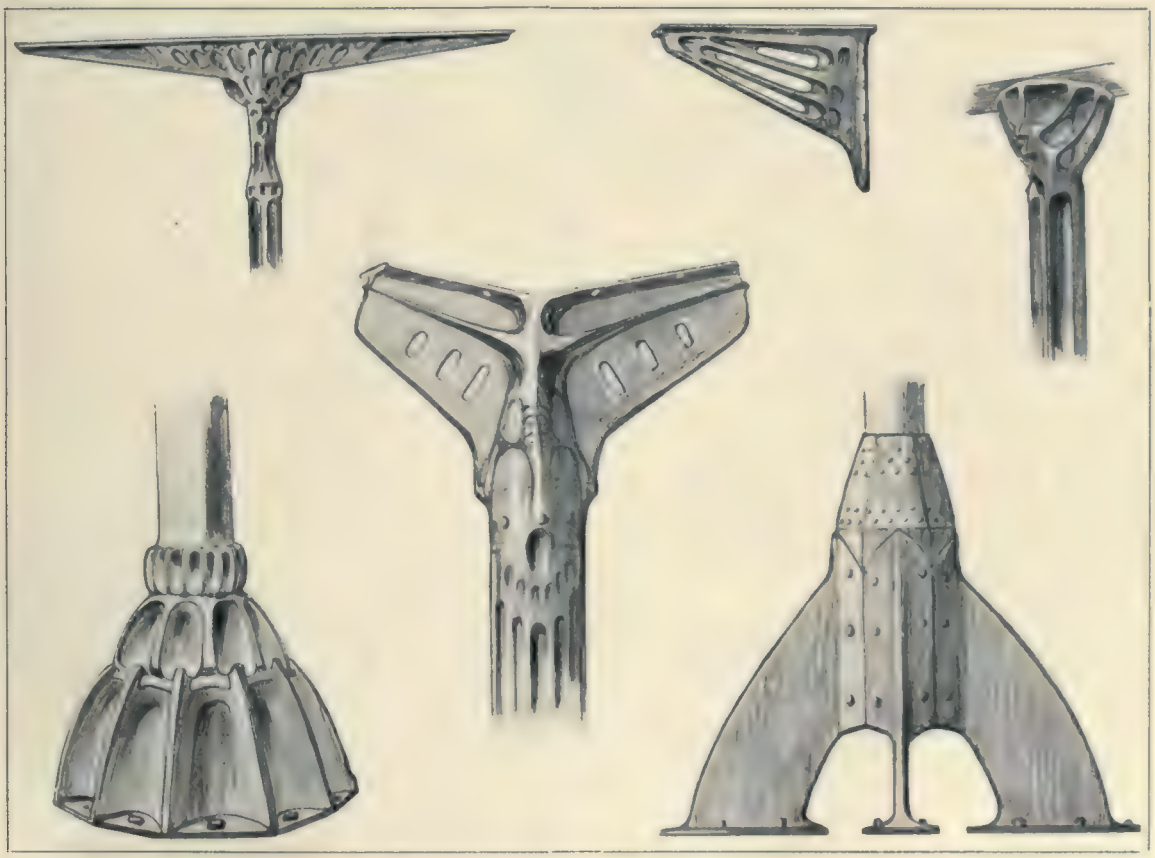
EUGEN BERNERS EISERNE PFEILER UND TRÄGER

Wer sich schier tausendmal über die völlig gedankenlosen Formengebungen eiserner Träger in unseren Bahnhöfen und Hallen, in Sälen und Geschäftsräumen gewundert hat, der kann sich wohl gar nicht recht vorstellen, wie die hier abgebildeten Arbeiten EUGEN BERNERS von vielen aufgenommen werden.

Das beste Zeugnis für die Kulturerfolge des „eisernen" Jahrhunderts wäre es, wenn man im allgemeinen gar nichts besonderes in diesen neuartigen eisernen Trägern und Masten für hängende Lichtkörper sehen würde. Wenn dagegen Viele diese Arbeiten als völlig überflüssig, durchaus abfällig beurteilen würden, so würde dies weit weniger dem Künstler als unserer Kultur ein recht bedenkliches Urteil, ein Mene Tekel bedeuten.

Aber es ist zu erwarten, daß BERNERS Lösungen weder das eine noch das andere Urteil erfahren. Denn es steht ja doch geschichtlich leider fest: ein ganzes gutes Jahrhundert hindurch ist das Problem, an dessen Lösung nun auch BERNER mit Glück und Eifer herangetreten ist, unbeachtet geblieben. Die Gesetze und Kräfte, die in dem als Baumittel verwendeten Eisen durch der Ingenieure Berechnungen beherrscht werden, haben bis vor wenigen Jahren keine künstlerische Behandlung und Gestaltung gefunden. Und wie nahe lag doch das Problem. Besonders begreift man jetzt nicht, daß diese künstlerische Aufgabe übergangen wurde, wenn wir der nun mehr als hundertjährigen Geschichte der eisernen Brücken gedenken. Die Besinnung auf diese geschichtliche Tatsache, die Erinnerung an ein zwar technisch vorwärtsschreitendes, aber geistig rückwärtsschauendes Jahrhundert läßt es als ausgeschlossen erscheinen, daß wir an diesen glücklichen Versuchen BERNERS gleichgültig oder absprechend vorübergehen können.

Es sei zunächst gar nicht entschieden, ob der Ingenieur mit den verschiedenen Lösungen der Aufgabe, die BERNER sich gestellt hat, in jedem einzelnen Punkte zufrieden sein

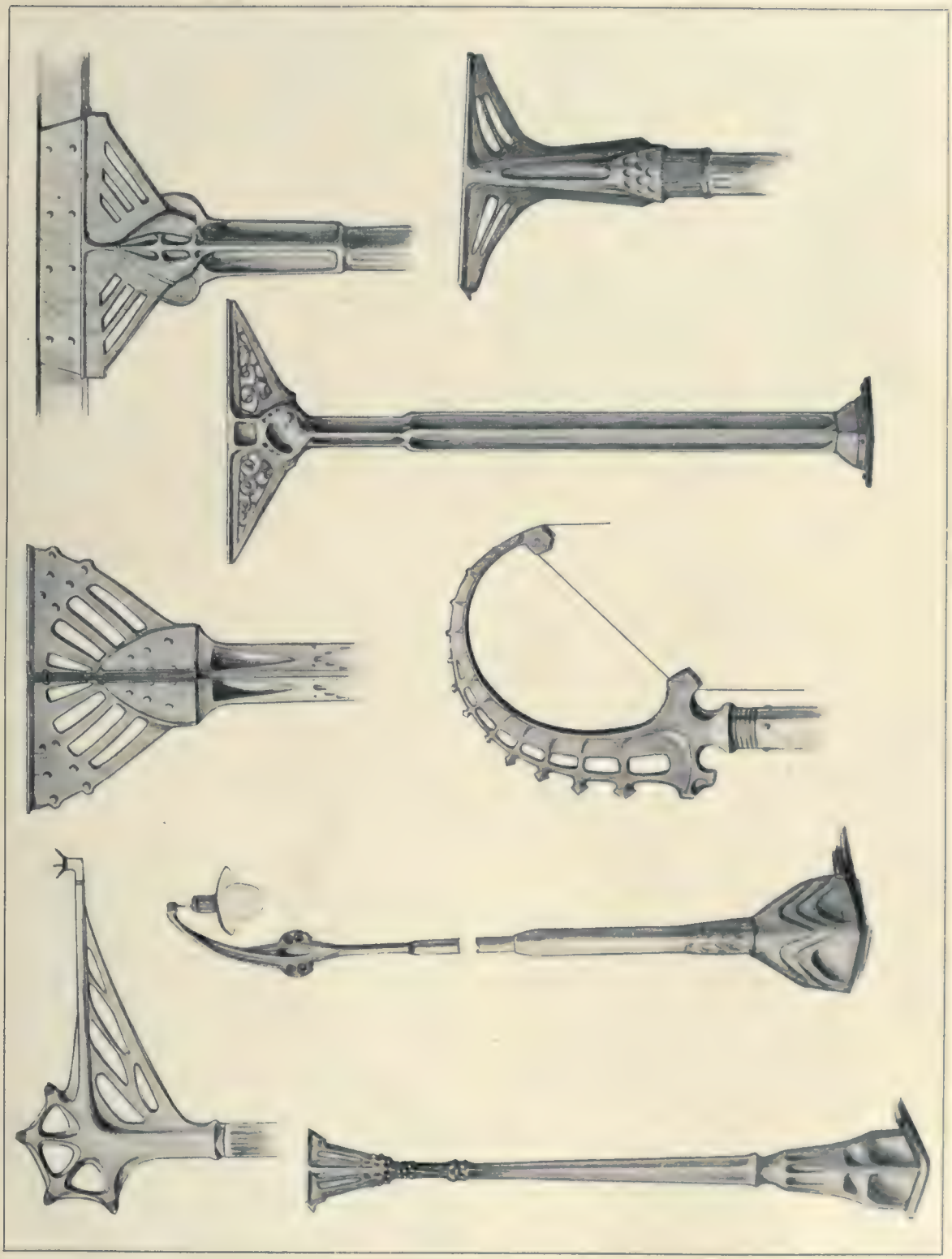


dürfte. Es kann hier nicht untersucht werden, ob jeder der BERNER'schen Pfeiler und Pfosten die allerzweckmäßigste Ausnutzung der eisernen Kraft ermöglicht. Hierin wird die Praxis ganz von selbst der beste Richter sein. Gewiß befriedigen aber diese Arbeiten unser Gefühl für das spezifisch Eiserne, und der formale Ausdruck der im Façoneisen lebenden Kräfte gefällt uns, weil die durch den Querschnitt gesteigerte Tragkraft des Eisens künstlerisch vermittelt uns gegenübertritt. Für Laien, Ingenieure und Künstler geben die hier zuerst veröffentlichten Arbeiten BERNERS, schon ihres Prinzipes, ihres Wollens wegen eine Fülle von Anregungen solcher Art, wie wir sie immer von Werken empfangen, die den Rückblick auf Vergangenes unerfreulich, den Ausblick aber auf Fortschritt und Zukunft der Kultur besonders erfreulich machen. Diese BERNERschen Pfeiler kommen unserm Gefühl endlich mehr entgegen. Die alten eisernen, verzierten und unverzierten Stützen erschienen uns zu schwach. In den neuen fühlen wir die Kraft, das reichlich der Aufgabe Genügende, wir sehen gewissermaßen die arbeitenden Muskeln der stützenden Kraft; die nüchternen T- und U-Schienen, die in irgend einem alten Stil geformten Hohlpfeiler erschienen uns nur wie Hilfsmittel, deren billig gelöste Aufgabe scheinbar um so mehr maskiert oder verleugnet werden mußte, je mehr diese Aufgabe zu neuer künstlerischer Verkörperung herausforderte. — So läßt der Vergleich neuer Pfeiler mit alten die sehr versöhnliche Tendenz dieses neuen künstlerischen Schaffensgebietes hervortreten. Hier dürften und sollten sich also die Gegner der alten mit den Freunden der neuen Kunst zahlreicher und verständlicher begegnen als auf irgend einem Gebiete angewandter Kunst.

Allerdings, um die hohe kulturelle Bedeutung befriedigender Lösungen im eisernen Gerüstwerk zu erkennen, müssen die Gegner der neuen Kunst erst einmal einsehen, daß sie bisher nicht gewillt oder nicht in der Lage waren, mit Konsequenz denselben kritischen Maßstab an neue Werke anzulegen wie an alte. Um es kurz zu sagen: es war in jedem Falle verkehrt, es sprach sich immer ein Mangel an logischer Konsequenz aus, die ungemein gehaltvolle künstlerische Gesetzmäßigkeit antiker Säulen und Säulenordnungen zu rühmen, — gleichzeitig aber für Säulen und Träger aus Eisen eine Ornamentierung, irgend eine altertümliche, aber nur Holz oder Stein entsprechende Form zu verlangen oder erträglich zu finden.

Freilich mag es leider nicht jedem gegeben sein, in einer nur aus nüchternem Eisengestänge errichteten, gewaltigen Brücke auch eine bedeutende Schöpfung menschlichen Geistes zu bewundern, — wer aber als Laie oder Architekt oder Ingenieur nicht Anstoß daran nimmt, daß der eiserne Träger, die eiserne Säule, der eiserne Laternenhalter in Basis und Schaft und Kapitäl dieselbe formale Behandlung erfährt wie ein antiker, romanischer, gotischer oder neuantiker Pfeiler aus Holz oder Stein, der verrät eben doch, daß er der alten Kunst mit ebensowenig Begründung Bewunderung zollt, wie dem Werke aus neuem Material Tadel.

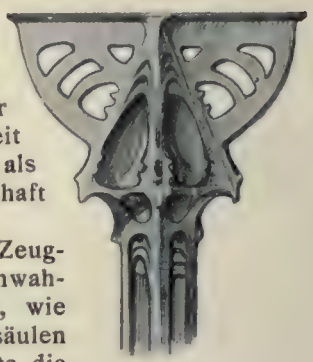
Da die Häufigkeit dieses logischen Fehlers durch die Häufigkeit, ja fast unbekämpfte Herrschaft aller möglichen



EUGEN BERNER

ENTWÜRFE FÜR EISERNE PFEILER UND TRÄGER

Eisenpfeiler und Eisenpfeilerchen mit korinthischen Akanthuskapitälen und mit alten Basen u. s. w. überzeugend bewiesen ist, kann der Einzelne nicht, kann nur unsere kunstgeschichtliche Unterrichtsmethode angeklagt werden. Wie gut haben wir's doch alle von der Schule her im Gedächtnis, wie geistreich die Kraft des Steines etwa im ionischen, dorischen oder korinthischen Säulenbau künstlerischen Ausdruck gefunden. Wir können's fast hersagen, was Kannelierungen, Schwellungen, Friese und Ausladungen für einen tiefen symbolischen Gehalt für die Kräfte und Lasten des Bauwerkes besitzen. — Wie nutzlos ist das Gelernte — wie unfruchtbar ist es geblieben, wie hat es die Anschauung neuer Dinge gehemmt! — Ja, wenn die aus Anschauung hervorgehende Ueberlegung gerade so gut in uns genährt wäre, gerade so gut funktionieren würde, wie unser überlastetes Gedächtnis, so hätten wir wohl schon vor Dezennien Eisenwerk nicht historisch maskiert, sondern es dem Leben der eisernen Kräfte entsprechend zu symbolisieren versucht. Es ist zweifellos die künstlerische Unfruchtbarkeit des 19. Jahrhunderts auf neuen Schaffensgebieten eine Folge der Vernachlässigung des anschaulichen Vergleichens. Wäre durch Vergleich der verschiedenen steinernen Stützen in der Antike selbst, in romanischer und gotischer Kunst, auf das Wesen der künstlerischen Verkörperung funktioneller Kräfte, statischer Notwendigkeiten mehr Gewicht gelegt worden als auf die Statistik verschiedener Formen, so wäre es uns doch wohl schon längst gefühlsmäßig unmöglich geworden, eiserne Pfeiler immer nur in solchen Formen zu sehen, die allen möglichen anderen festen Materialen entsprechen — nur nicht dem Eisen. Als traurige Zeugen größter Gedankenlosigkeit werden später die korinthischen und gotischen Pfeiler aus Eisen in den historischen Museen gesammelt werden. Unsere Nachkommen werden gewiß nicht begreifen, wie die geradezu riesigen Festigkeitsunterschiede, die zwischen den verschiedenen Eisensorten einerseits und den anderen uralten Baumitteln, Holz, Stein, Ziegel u. dergl. bestehen, in der Form der sichtbar gelassenen eisernen Träger nicht einmal so weit ausgeprägt wurden, als es technisch vorteilhaft gewesen wäre.



Durch derartige Zeugnisse unlogischer, unwahrer Verkörperungen, wie sie die alten Eisensäulen uns bedeuten, könnte die ganze historische Bildungsstufe in Mißkredit geraten. Ist doch in den alten maskierten Eisenpfeilern nicht nur immer das Material, sondern auch die Richtung von Kraft und Last in so und so vielen Fällen unberücksichtigt in der formalen Behandlung des Eisens geblieben.

So kann, wer von der Bedeutung der Formenelemente alter Stile überzeugt ist, die Notwendigkeit und Bedeutung einer neuen und sinngemäßen formalen Behandlung eiserner Gerüstteile, wie sie uns die Berliner elektrische Hochbahn, wie sie uns RIEMERSCHMID, wie sie uns jetzt EUGEN BERNER zeigt, nicht leugnen.

Es wäre wünschenswert und ist zu erwarten, daß solche Eisenformen nicht nur die künstlerische Fruchtlosigkeit „historischen" Nachäffens recht gründlich erkennen lassen, sondern daß sie weitere Kreise überhaupt in ein anderes beschauliches Verhältnis zum Eisenbau bringen. Ein Teil unseres Publikums sieht in jedem eisernen Bauwerk etwas Häßliches, „Naturstörendes", zum mindesten Poesieloses.

Das war von Anfang an nicht der Fall. Die ersten, vor mehr als 100 Jahren erbauten eisernen Brücken wurden keineswegs als häßlich verurteilt, sondern auch ästhetisch zum Teil bewundert. Man muß die Zeitschriften ästhetischer Richtung jener Zeit nachschlagen, um die Würdigung der ersten eisernen Brücken, die allerdings nicht mit alten Masken umhüllt wurden, zu finden. Und um die Mitte des letzten Jahrhunderts beschäftigten sich sogar zwei Könige mit dem Gedanken, aus Eisen und Glas Paläste zu bauen. Daß man auch damals noch nicht zur rein historischen Maskierung der Eisengerüste drängte, beweist der „Glaspalast" in München.

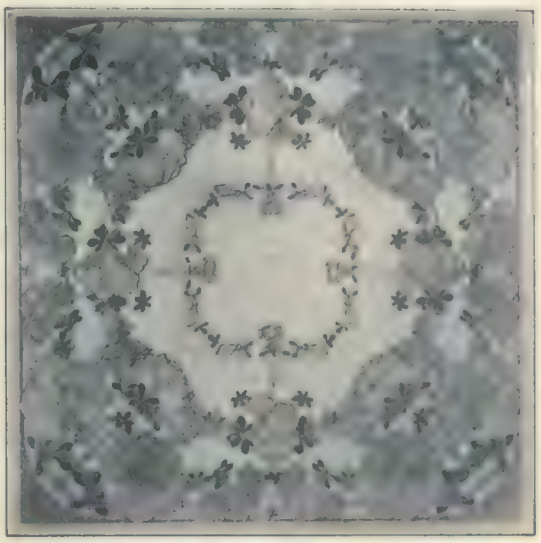
Freilich aus Glaspalästen wurden nur Glashallen für Bahn- und Marktzwecke. Palastarchitektur setzt künstlerische Lösungen im einzelnen und ganzen voraus, und erst dann wird an Paläste aus Eisen und Glas gedacht werden können, erst dann wird von eisernem Stil gesprochen werden dürfen, wenn durch

künstlerische Lösungen, wie die Arbeiten Riemerschmids, Möhrings und Berners, auch der eiserne Träger so gehaltvoll, so klar und abgekürzt alle in ihm ruhenden Funktionen ausspricht, wie die antike Säule aus Stein die Lebenskräfte des Steines und des ganzen Steinbaues symbolisch verkörperte.

Freuen wir uns über Eugen Berners Arbeiten — möchten seine Pfeiler, seine Laternenträger, seine eisernen Pavillons die Unmenge völlig geistwidriger, altstiliger Pfeiler und Pfosten verdrängen helfen.

Eine reiche Verwendung dieser Arbeiten für Guß- und Walzeisen würde nicht allein des Künstlers Bemühen ehren und lohnen, sondern auch unserer Zeit das Zeugnis ausstellen, daß sie endlich die geistige Selbstständigkeit und Reife erlangt hat, die für alle Lösungen dieses so lange nicht beachteten, schwierigen, künstlerischen Problems Voraussetzung ist.

E. W. Bredt

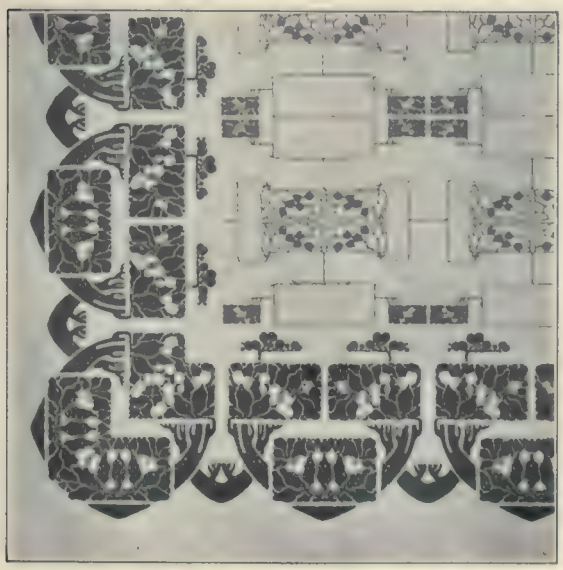


FRANZ STANZEL • ENTWURF FÜR EINE LEINEN-DAMAST-SERVIETTE

MÄHRISCHE DAMASTWEBEREI

Das österreichische Fachschulwesen hat in den letzten Jahren dank dem kräftigen Einschwenken in moderne Bahnen auf pädagogischem wie künstlerischem Gebiete anerkennenswerte Fortschritte zu verzeichnen.

Als unsere österreichischen Museen vor drei Jahren eine große Wanderausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen des Staates veranstalteten, war diese Bewegung noch zu jung, als daß sie schon damals gereifte Früchte hätte zeitigen können. Es fehlte an Erfahrung und Methode, es fehlte vor allem an Lehrern. Und der Lehrer ist ja nach einem vortrefflichen Wahrwort die Methode.



FRANZ STANZEL • DAMASTDECKE • AUSGEFÜHRT VON JOSEF HALLEGGER, MÄHRISCH-SCHÖNBERG

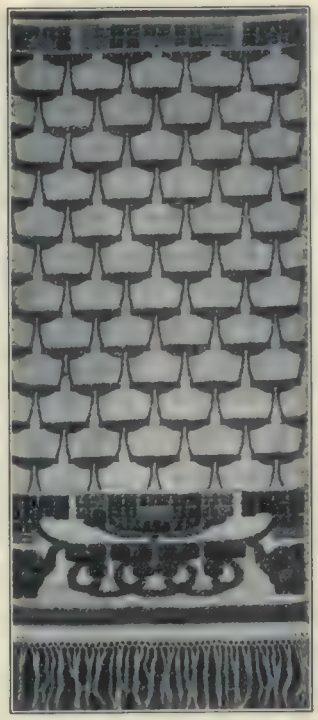
Heute liegen die Verhältnisse günstiger. Von den k. k. Kunstgewerbeschulen in Wien und Prag strömen jährlich viele tüchtige Jünger der modernen Kunst in die Praxis und an die allüberall zerstreuten, oft in ganz kleine Industriestädte verbannten Fachschulen, deren Mähren z. B. allein zehn besitzt. Außer einer keramischen und einer für Holzindustrie allein acht Schulen für Weberei.

Nordmähren ist ja ein Hauptsitz der Leinen-, Damast- und Seidenweberei. Das ganze, dichte Netz aufstrebender Industrieorte — Mährisch-Schönberg, Sternberg, Deutsch-Liebau, Oskau, Mährisch-Trübau, Römerstadt u. s. f. — ist ja die Heimat der hier uralt eingesessenen Hausweberei, die heute ihren Mann nicht mehr nährt, sondern von den großen Fabrikanten-Unternehmern abhängt.

Wo die vollkommenste Maschine noch versagt, da wird freilich der Handwebstuhl noch immer vorgezogen. So also namentlich für die kunstvollen Damaste, die von Norbert Langer & Söhne, Eduard von Oberleithner, Josef Hallegger, Siegl u. a. nach modernen Entwürfen erzeugt werden. Man überläßt sie nicht der mechanischen Arbeit. Man bedarf zur vollendeten Wiedergabe, die oft technisch wie künstlerisch größte Anforderungen an Auge und Hand stellt, geschulter, in voller

Ruhe arbeitender Kräfte. Denn nicht jeder Künstler — offen gesagt, nur sehr wenige — beherrschen bei der Anfertigung ihrer Entwürfe für die Textilindustrie die notwendigen technischen Vorbedingungen. Und gar nicht selten müssen selbst preisgekrönte Entwürfe in den Zeichenateliers, über die jede größere Fabrik verfügt, erst umgearbeitet und auf ihre technische Vorbedingung hin zugerichtet werden. Daß dies für die Arbeit des Künstlers eine große Gefahr bedeutet, wird niemand verkennen.

Es ist deshalb um so freudiger zu begrüßen, wenn begabte Kräfte die Einsamkeit der kleinen Städte nicht scheuen und wie FRANZ STANZEL, dessen Entwürfe wir hier bringen, an einer Fachschule pädagogische und freischöpferische Tätigkeit entfalten, indem sie dafür zugleich die unerläßlichen Anregungen und Gesetze der technischen Erzeugung eintauschen.

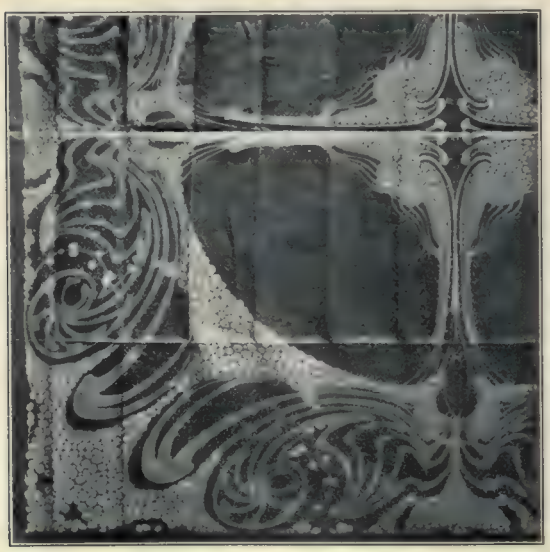


FRANZ STANZEL • SCHLINGENHANDTUCH • AUSGEFÜHRT VON DER FACHSCHULE FÜR WEBEREI IN MÄHRISCH-SCHONBERG

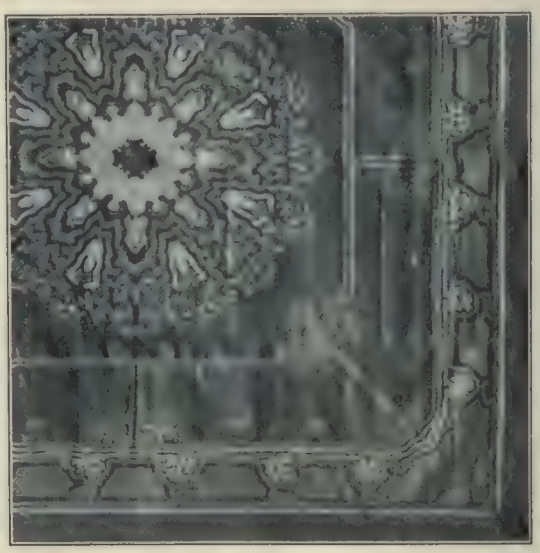
STANZEL hat die Prager k. k. Kunstgewerbeschule als Schüler AMBRUS' besucht, eines gerade im Textilen hervorragenden Fachmannes. Die Erfolge seiner Tätigkeit hat man zuerst 1900 auf der österreichischen Abteilung der Pariser Weltausstellung in weiteren Kreisen schätzen gelernt. STANZEL ist nunmehr seit sechs Jahren an der k. k. Webschule in Mährisch-Schönberg als Zeichenlehrer tätig, entwirft zugleich aber für die Unterrichtsbedürfnisse der Anstalt selbst wie für eine ganze Reihe von Seiden- und Tischzeugfabriken. Da findet man Entwürfe zu Piquédecken, Seidenlampas, Schlinghandtüchern, Leinenzwirndecken, Holbeindamasttüchern, Leinen-Jaquard-Tichtüchern und Doppeldamastdecken.

STANZEL ist zunächst durch eine liebevoll vertiefte Kenntnis der Pflanzenwelt ausgezeichnet. Er wird nicht müde, aus ihrem unergründlichen Vorrat zu schöpfen. Aber auch die schwierigere Gabe der Vereinfachung und Wahl, des Stilisierens und der Anpassung an die Grundlagen der Technik ist ihm verliehen. Der mit Hand- und mechanischen Stühlen auf elektrischen Betrieb eingerichtete Websaal der vortrefflich geleiteten Schönberger Schule gibt ihm jederzeit Gelegenheit, Phantasie und Praxis zu vermählen. Die Weltindustrie der heimischen Fabrikation ihrerseits öffnet die Augen für Bedürfnis und Fortschritte allerorten. Nur so kann die Kunst in Handwerk und Industrie gedeihen.

JULIUS LEISCHING



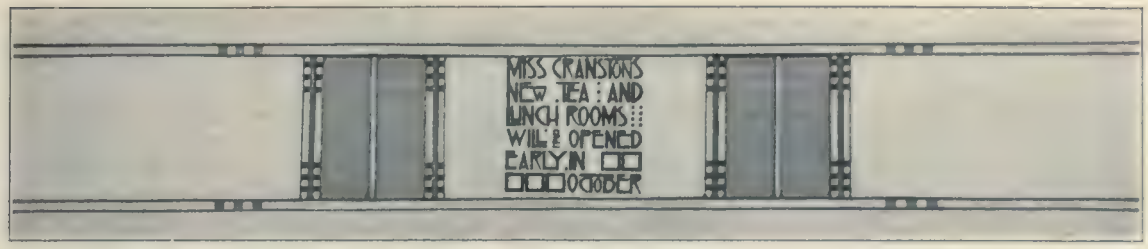
OSCAR SCHULZ



FR. RADICKE

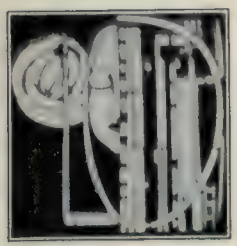
DAMASTDECKEN • AUSGEFÜHRT VON NORBERT LANGER & SÖHNE, DEUTSCH-LIEBAU

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH • BEMALUNG UND SCHABLONE DER BRETTERVERKLEIDUNG DES BAUGERÜSTES

EIN MACKINTOSH-TEEHAUS IN GLASGOW



Zwei große Empfindungen beherrschen und trennen in unseren Tagen einen großen Teil der Menschheit. Bei den Massen ist es der Glaube an die Zukunft einer sozialen Gerechtigkeit, in den Kreisen der Intellektuellen der Glaube an eine neue Blütezeit der Schönheit. Allerdings sind diese Intellektuellen lange nicht so zahlreich, als man gewöhnlich annimmt. Ein Doktorgrad oder das Abgangszeugnis einer Kunstakademie — sei sie auch noch so bedeutend — verleiht weder Mann noch Frau geistigen Adel. Aber verfeinerte Ueberlieferungen, vornehme Gesinnung und strenge Selbstzucht können Einzelne zur geistigen Aristokratie erheben.

Heute erwarten die Besten das Meisterwerk in der Kunst mit größerer Sehnsucht, als Juden und Rothäute ihren Messias erwarten, aber selbst für sie ist es schwer, sich vorzustellen, wie vollständig die Kunst unser Leben durchdringen muß, wie notwendig es ist, die große Menge wieder zu einem einfachen, geläuterten Leben zu erziehen, um die hohe Kunst zu neuer Blüte zu wecken.

Einer der Beweise dafür, daß es den meisten Berufskünstlern und Kunstfreunden an künstlerischem Verständnis mangelt, ist ihre Ueberschätzung der Malerei und Plastik und ihre Blindheit gegenüber der hohen Bedeutung der Architektur in der Kunstgeschichte, ja der Geschichte überhaupt.

Durch die ganze Geschichte führen die geistigen Aeußerungen gesunder Gemeinwesen zur Kunst, wegen — nicht trotz — der täglichen Bedürfnisse. Daher das Wachstum der Architektur in den großen Epochen und ihres ganzen Gefolges von Kunstzweigen, die moderne Kritiker oft fälschlich als niedere Kunst bezeichnen. (Es gibt ebensowenig eine niedere Kunst, als Zähne oder Muskeln niedere Körperteile sind.) Wo einmal Architektur und Dichtkunst groß geworden sind und blühen und zur Herrschaft über die gebildete Gesellschaft gelangen, da wacht der Geist dieser zwei größten Künste auch über das Werden der ewigen Schöpfungen bildender Kunst. Kein Gemälde, kein plastisches Bildwerk wird gut sein, wenn es nicht etwas von den musikalischen Rhythmen der Architektur, etwas von dem universalen musikalischen Geist der Dichtkunst enthält. Bedeutende Gemälde und hervorragende Skulpturen, GIORGIONE und MINO

BRETTERVERKLEIDUNG DES BAUGERÜSTES

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: AUSZENANSICHT

DA FIESOLE erzählen von dem Geist der beiden Mutterkünste.

Wenn wir dies bedenken, wird die Existenz eines wirklichen Architekten in Europa eine wichtige Tatsache für unsere kleine Zeit. Es gibt wohl einzelne ausgezeichnete Nachahmer, es gibt ein paar gute Baumeister, die ihr Metier verstehen, es gibt ein Heer von Bauleuten und Unternehmern, die sich anmaßend Architekten nennen, aber es gibt nur wenige, die man Meister-Architekten nennen kann. Einer von ihnen verbringt seine Jugend und verbraucht seine Energie in dem Lande, in dem nur die Ingenieure wohl gedeihen, in dem reichen, rauhen Glasgow.

Gewiß ist es ein großes Vergnügen, einem übermächtigen Feind die Stirn zu bieten. Das ist der Grund, warum CHARLES RENNIE MACKINTOSH in Glasgow arbeitet und glücklich ist, wo er kaum bekannter ist und mehr gewürdigt wird als MAETERLINK von den Literaturbonzen. Schottische Künstler verlassen, wenn sie klug sind, früh ihre Heimat, um ihr Glück in London zu versuchen, aber der beste von ihnen ist in dem Lande geblieben, in dem er geboren wurde, und das er gern zur Schönheit zurückführen möchte.

Denn Glasgow ist zur Zeit — und könnte es immer sein — eine der schönsten Städte der Welt. Drei Elemente dieser seiner Schönheit sind Steine, Licht und Wasser. Aber Geschäftsgeist und Ingenieurkunst haben die Steine zu Scheußlichkeiten aufgehäuft, und schlechter Geschmack hat das Licht in Nebel und fließende Wasser in Kot verwandelt.

Wie schade! mag MACKINTOSH zu sich selbst gesagt haben, als er vor zehn oder zwölf Jahren sein Lebenswerk begann. Seitdem hat er trotz ungeheurer Schwierigkeiten gar oft das Banner der Schönheit in diesem dichten Gestrüpp von Häßlichkeit aufgepflanzt. Er hat für die Stadt die Kunstakademie und

CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: UNTERER TEIL DER FASSADE

zwei oder drei weniger wichtige Gebäude und in der Nähe Glasgows „Windyhill“ *) und das „Hill-House“ geschaffen.

Die Kunstakademie und die beiden genannten Landhäuser sind Meisterwerke seltener Schönheit, aber MACKINTOSH mußte Mittel finden, dem latenten künstlerischen Empfinden seiner Mitbürger doch noch näher zu kommen.

* * *

*) Vgl. „Dekorative Kunst“, Märzheft 1902, S. 193 bis 205.

Miss CRANSTON ist die Besitzerin der besuchtesten Teehäuser Glasgows und eine eifrige Kunstfreundin. Kein Wunder, daß sie den Gedanken fassen konnte und sich davon überzeugen ließ, wie Tee und Schönheit geistesverwandt seien. Dem Gedanken folgte sogleich die Tat. Heute kann jeder, der Glasgow besucht, Körper und Geist in den mit erlesenem Geschmack ausgestatteten Teezimmern von Miss CRANSTON ausruhen, wo er für wenige Pence seinen Tee trinken, frühstücken und träumen kann, er sei im Märchenland. Der

CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: DER VORDERE SAAL

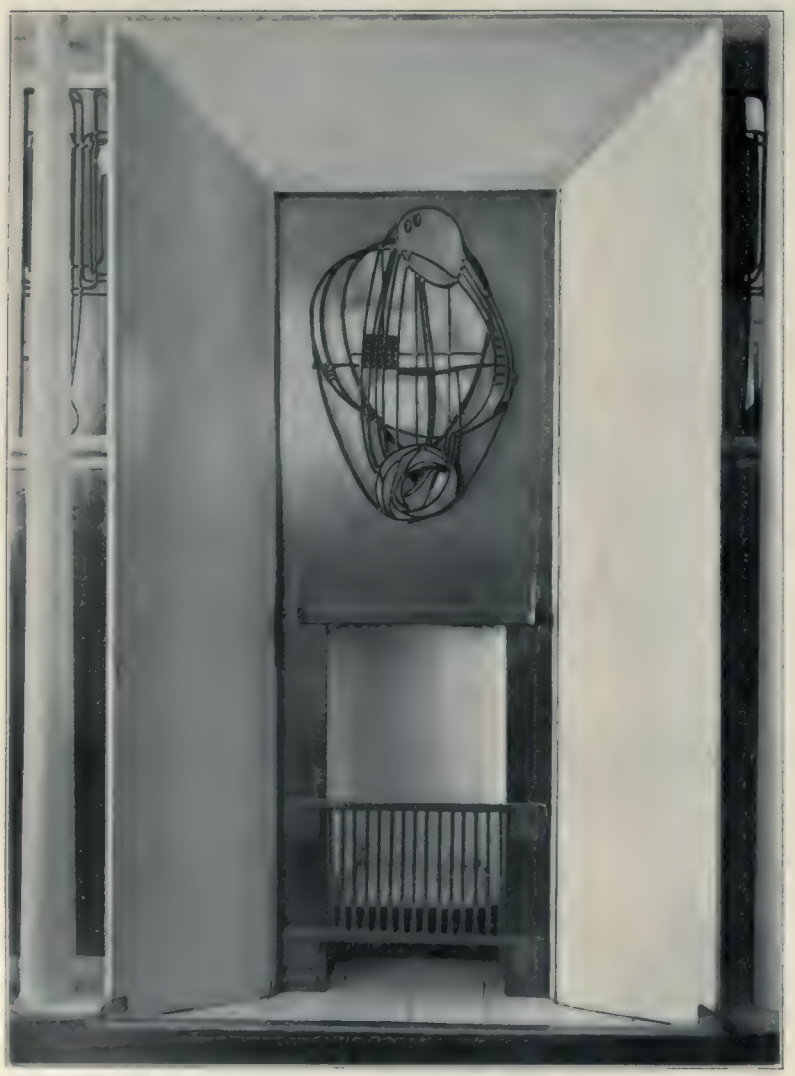
CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: DER VORDERE SAAL

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: SESSEL UND KASSE AUS DEM VORDEREN SAAL

Zauberer, dessen Kunst die gute Fee zu Rate zog, ist CHARLES RENNIE MACKINTOSH.

Von den drei Tee-Häusern, die unter MACKINTOSHS Einfluß entstanden sind, ist das Willow-House das bedeutendste. Denn bei den beiden anderen galt es nur, wenige Innenräume einzurichten und zu schmücken, und das Streben MACKINTOSHS war darauf gerichtet, die Wirkung seiner Räume vollständig von der des umgebenden Gebäudes zu trennen. Und als sich sein ästhetisches Empfinden von den Einflüssen der Umgebung frei gemacht hatte, offenbarten sich glänzend sein Geschmack für einheitliche Wirkung, Reinheit und Einfachheit und sein Haß gegen alles Gewöhnliche.

Bei dem Willow-House boten sich ihm aber reichere Möglichkeiten. Ein schlecht gebautes, häßliches, kleines Haus mußte neu hergerichtet werden. Manchem anderen hätte dieser Versuch aussichtslos scheinen können; in MACKINTOSHS Phantasie erhob sich aber an diesem Platze sogleich ein helles, weißes Gebäude, die Fassade mit eingelegten schwarzen und purpurfarbenen Platten und kleinen Ornamenten geschmückt und durch rhythmische Reihen wohl abgemessener Fenster gegliedert, wodurch der vornehme Eindruck gewahrt wurde, der sonst bei den notwendigerweise kleinen Verhältnissen leicht hätte verfehlt werden können. An der Fensterreihe des Erdgeschosses macht der dunkle, solide Ton den Eindruck, als wäre dem Fundament dadurch größere Festigkeit verliehen, darüber aber triumphieren Weiß und helle Farben, und die sanft gebogene Fensterreihe des ersten



CHARLES R. MACKINTOSH

WILLOW-TEA-HOUSE: AUS DEM VORDEREN SAAL

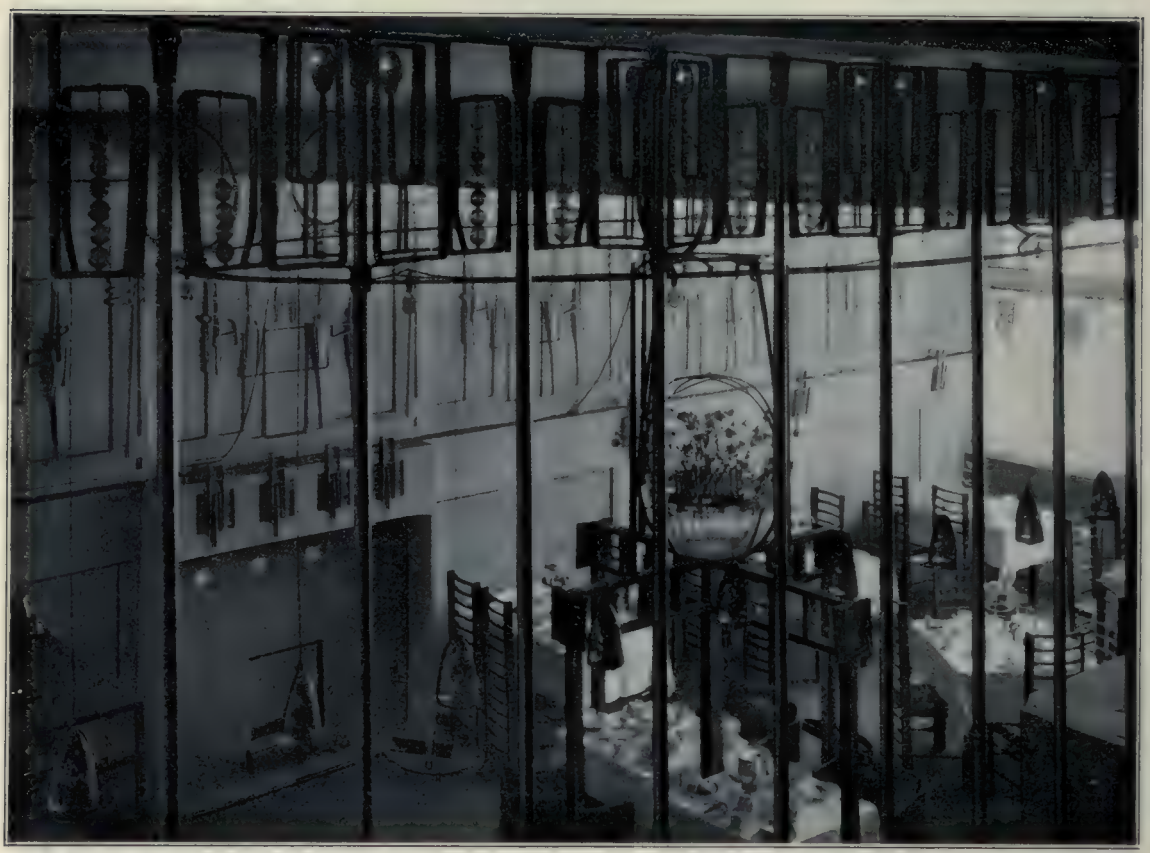
CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: ECKE UND KAMIN AUS DEM HINTEREN SAAL

Stockwerks scheint heiter, vielfarbig und harmonisch. An den Ecken sind die Weide und die Schwalbe, in schwarzem Eisen stilisiert, als Symbole angebracht. Auf dem weißen Hintergrund wirken sie sehr dekorativ und laden kleine Vögel und hübsche Damen gleichsam ein, aus der rauchigen Nachbarschaft hierher zu flüchten.

„Sauchiehall" heißt die Straße, in der dieses Teehaus liegt, ein schottischer Name, der „the alley of the willows" — Weiden-Allee — bedeutet. Noch sind an den Seiten der Straße ein Baum und zwei kleine Wiesen erhalten, Erinnerungen an die Zeit, als hier ein Feldweg war. Jetzt ist sie eine erstklassige Geschäftsstraße, wo Ladenbesitzer aller Art ihre prächtigen Gebäude errichtet haben; aber auch ehe das Willow-House stand, bot sich von hier ein Abglanz von Schönheit, der Blick auf den Hügel, auf dessen Kamm sich die Glasgower Kunstakademie stolz über das Durcheinander von Ziegeln und vergoldeten Kuppeln erhebt.

Von dem Straßennamen ausgehend hat MACKINTOSH die Weide zum Hauptmotiv der Dekoration dieses Hauses gewählt und das

CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: DER HINTERE SAAL



CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: BLICK VON DER TREPPE IN DEN VORDEREN SAAL

Motiv außen und innen einheitlich durchgeführt.

Die in Deutschland unter ihrem Mädchennamen MARGARET MACDONALD wohlbekannte Mrs. MACKINTOSH ist hervorragend durch ihre Illustrationen mystischer Dichter. Die Suggestionen MAETERLINKS und die Visionen DANTE GABRIELE ROSSETTIS finden in ihrer Seele tiefen Widerhall, und unter diesem Eindruck schafft ihre Hand Zeichnungen, Gemälde und Stuckreliefs, deren ungemein zarte und vornehme Durchführung nirgends die Unmittelbarkeit der geistigen Wirkung abschwächt. Ich kenne kein Stukkorelief irgend eines lebenden Künstlers, das man mit den ihrigen vergleichen könnte, und gerade was sie für das Willow-House geschaffen hat, gehört meines Erachtens zu ihren vollendetsten Schöpfungen. Es ist kaum möglich, es zu beschreiben, ebenso wie es kaum möglich ist, die Sonette ROSSETTIS, durch welche sie inspiriert wurde, in Prosa zu übertragen: „O ye, o ye, who walk in willow-wood". Das Traumbild von Trauer und Schönheit, das der anglo-italienische Dichter auf dem tiefen Hintergrund des Weidenhaines erstehen läßt, lebt in diesem Paneel wieder auf in einer Symphonie von ruhigen, reinen Farben, von Linien, die der Hauch des Schicksals bewegt zu haben scheint, von sterngleichen Edelsteinen, deren Schimmer um Antlitz und Gestalten der unter einem Zauberbann schweigend durch den Weidenhain wandelnden Frauen Schleier geheimnisvollen Lichtes webt. Dieses Paneel im weißen Hauptraum des ersten Stockwerkes ist gleichsam der innere Kern, das Herz des Gebäudes; leuchtend und glühend ist das Blut, das ihm zufließt, und von üppiger Gesundheit sind die Glieder, durch die es rinnt.

In der stilisierten Dekoration der Räume beherrscht das Weidenmotiv die Wände und Pfeiler der Erdgeschoß-Hallen und der Galerie. Die reihenweise Anordnung scheint höher zu weisen, nach einem nicht sichtbaren, aber doch nicht fernen Raum, und dieser Raum ist der weiße Saal des Obergeschosses. Ueberall warmes Weiß und Silber, warmes Grau und Purpur: weiß die Wände und fast alles Holzwerk, der Rahmen des Paneels und die hellen Kleider der Aufwärterinnen, massiges Purpurrot in dem reichen Glasschmuck der Wände, auf den Kissen der Stühle und in

CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: DIE GALERIE

der Stickerei der kleinen Musselin-Vorhänge; silbern die hohen Stuhllehnen und einige Zutaten; in warmem Grau der weiche, quadratische Teppich, den ein Eckornament aus kleinen, schwarzen Quadraten umrahmt.

Durch die Art der Verteilung dieser Hauptfarben wird die durch die hohen Fenster und die Glastür hereinströmende Lichtflut sehr intensiv. Des Abends aber gewinnt das in der Mitte der Saaldecke fünf elektrischen Lampen entquellende Licht Weichheit und Schönheit durch das gewaltige kugelartige Glasgebäude, welches die Lampen gemeinsam umfängt und aus lauter wohl eingeordneten, verschieden großen Kristalltrauben besteht. Beim ersten Anblick denkt man an venetianische Kronleuchter, aber während diese Wunderwerke aus schimmerndem Glas bestimmt sind, Räume von majestätischer Pracht mit ihrem vornehmen Kerzenlicht zu erhellen, lacht der einem halb puritanischen Teehaus weit besser angepaßte Beleuchtungsträger MACKINTOSHS in lustiger Einfachheit. Er will im Tageslicht verschwinden, während er nachts besser als jedes andere kunstvoll bearbeitete Glas die scharfen Strahlen der elektrischen Lampen als allgemeines Licht sammelt und verbreitet: voll und kräftig und doch milde. Die Art, wie hier Mittel und Wege geschaffen sind, ein an sich häßliches Lichtmaterial in schönes angenehmes Licht zu verwandeln, zählt zwar in zweiter Linie, aber immerhin eingreifend und überraschend genug zu den Faktoren, welche der Ausgestaltung von Willow-House ihren eigentümlichen Stempel aufdrücken.

In allen Hallen und in der Galerie herrschen senkrechte Linien, senkrechte Proportionen vor, und diese aufsteigende Bewegung zusammen mit der tief dunklen Tönung läßt die verhältnismäßig bescheidenen Dimensionen der Räumlichkeiten merklich größer erscheinen. Denn überall, wo den Hauptlinien und Proportionen fast durchgängig eine große, gemeinsame, deutlich betonte Bewegungsrichtung gegeben ist, verschmilzt das Ganze zu einer Einheit, eine wohltuende Ruhe der Gesamtwirkung wird erreicht, und das Gefühl luftiger Weite überträgt sich unmittelbar auf

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: KAMIN DER GALERIE UND STÜHLE AUS DEM DAMENZIMMER

CHARLES R. MACKINTOSH WILLOW-TEA-HOUSE: DAS DAMENZIMMER

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: KRISTALL-KRONLEUCHTER AUS DEM DAMENZIMMER

den Beschauer. Zugleich empfängt er einen fast religiösen und doch dabei nicht beklemmenden Eindruck in diesen Räumen, die nichtsdestoweniger den Geist erholender Bequemlichkeit keineswegs vermissen lassen.

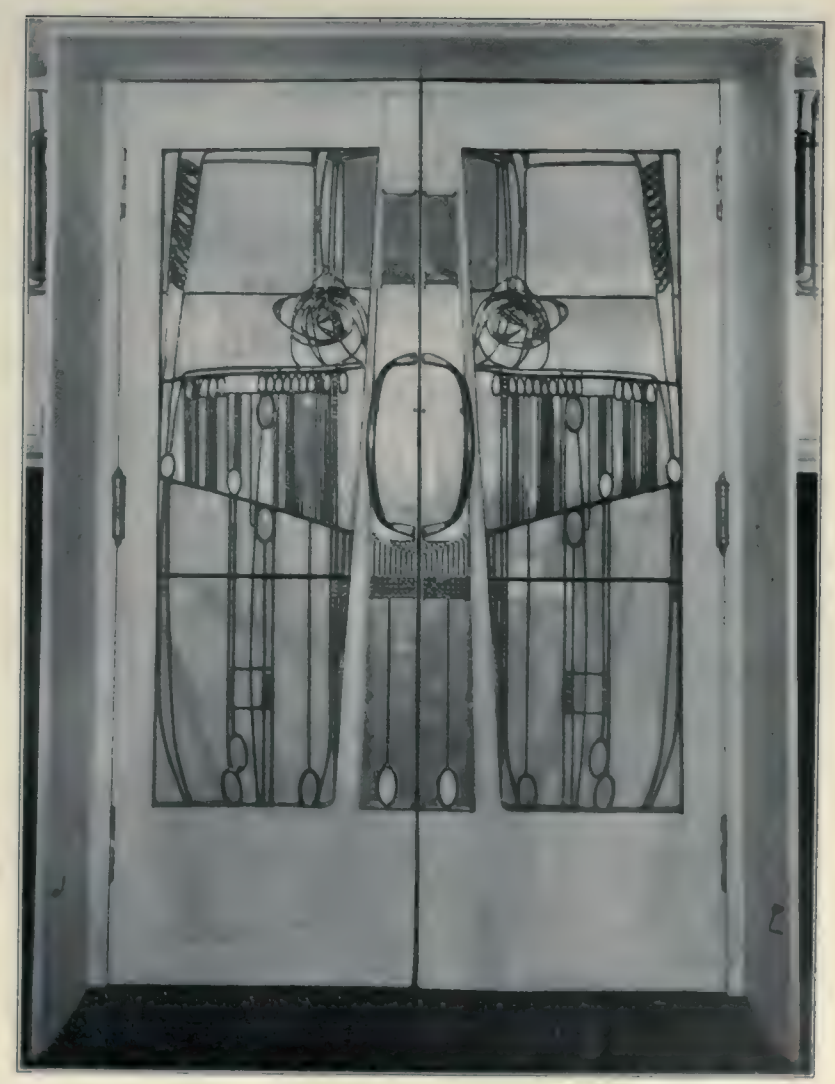
Eine ehrliche heidnische Religiosität, ein freudig freiwilliges Bekenntnis von der Göttlichkeit allen lebendigen Schaffens, d. h. von dessen höherer Beziehung zum Idealen, hat den echten Künstler stets beseelt und findet durch dessen Werke den Weg zur Menge.

Ich weiß nicht, inwieweit den Besuchern von Willow-House der Zauber von ROSSETTIS und MARGARET MACDONALDS „Willow-Wood" unmittelbar zum Bewußtsein gelangen kann. Viele von ihnen haben vielleicht niemals jenes Märchenland gesehen, dem FRANCIS MC NAIR, die Schwester von MARGARET MACKINTOSH, die rhythmischen Motive ihrer Stickereien entnahm, noch haben ihre Augen je vorher die sternbekrönten und von Schwalbenzügen begleiteten Engelgestalten bewundert, die JESSIE KING auf ihre Tischkarten gezeichnet hat. Und doch, vorausgesetzt, daß es nicht Frauen sind, denen die Frauenfrage alles ist, oder verdrießliche Makler, so müssen ihnen nach und nach die Augen darüber aufgehen, daß Tisch und Tischzeug, der Stuhl, auf dem sie sitzen, und die Wand, an die er lehnt, die Blumenvasen und die Hängelampen, die Schirmständer und der Teppich, über den sie eben gingen, das Fenster, durch das sie schauen, und der Kamin, an dem sie sich wärmen, — daß alles ausnehmend schön ist, weil alles das Ergebnis liebevollen Denkens ist. Denn jene, die so viel gesehen haben, daß sie Lust bekommen, sich umzuschauen und umherzugehen, empfangen diesen Eindruck, und wenn sie auch selten über Kunst gedacht haben, fangen sie doch an, zu begreifen, daß man Kunst glücklicherweise auch noch anderswo finden kann, als in den ewigen, langweiligen und einfältigen Landschaftsbildern der Galerien und Speisezimmer: z. B. im silbernen Tischlöffel, im Vorhang eines Fensters, im Glasschmuck und Holzwerk eines Zimmers. Zuletzt offenbart sich ihnen ganz plötzlich die einheitliche und behagliche Wirkung der Halle, in welcher sie sitzen, und wenn sie dann dem Wink der Weidenblätter an den Wänden folgen und hinaufsteigen zu jener einzigartigen Kristallpforte, die der Zauberer all der Pracht zum sichtbaren Symbol seiner Kunst aufgerichtet hat, und wenn sie dann das weiße Zimmer betreten haben, dann wird sich ihnen mit einem Male die Bedeutung dieses weißen Raumes erschließen und zugleich die Schönheit der ruhigen reinen Farben des Paneels, die vom Hauch des Schicksals bewegten Linien, die sterngleichen Edelsteine, deren Schimmer um Antlitz und Gestalten der unter einem Zauberbann schweigend durch den Weidenhain wandelnden Frauen Schleier geheimnisvollen Lichtes webt.

CHARLES R. MACKINTOSH

WILLOW-TEA-HOUSE: AUS DEM DAMENZIMMER

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: PANEEL AUS DEM DAMENZIMMER
·O YE, O YE, WHO WALK IN WILLOW-WOOD·



CHARLES RENNIE MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: KAMIN UND KRISTALLTÜR DES DAMENZIMMERS

DIE KUNSTGEWERBESCHULE IN NÜRNBERG

Den Lesern der „Dekorativen Kunst“ zu versichern, daß es ein nennenswertes modernes Kunstgewerbe gibt, wäre Raumverschwendung. Daß dieses Kunstgewerbe kein haltloses Experiment ist, geht sehr einfach aus seiner täglichen Ausdehnung hervor, denn bei den beträchtlichen Barauslagen, die die Herstellung kunstgewerblicher Gegenstände erfordert, muß die Fabrikation sich ungefähr an die Nachfrage halten. Da schließlich dieses neue Kunstgewerbe die bedingungslose Zustimmung der besten Geister der Zeit findet, so ist hier ohne Zweifel eine kulturelle Tätigkeit am Werke, die zu übersehen kaum noch möglich ist. In München lebende Künstler gehören in größerer Zahl zu den Hauptträgern dieser Bewegung. Jetzt eben hat in St. Louis das moderne Kunstgewerbe, bei starker Beteiligung der Münchener, das Ansehen der deutschen Kunst nicht nur gerettet, sondern gehoben.*) Diese bekannten Dinge seien hier nur erwähnt. Und nun zum Gegenbild.

In Nürnberg ist eine Kgl. bayerische Kunstgewerbeschule. Diese besitzt ein weitläufiges Gebäude, ungefähr ein Dutzend Lehrer und etwa 200 Schüler, Hospitanten etc.; ihr Jahresbudget soll ca. 100000 M. betragen. Aeltere Leute erzählen, es soll einmal eine Zeit gegeben haben, in welcher diese Schule etwas leistete. Möglich. Heute begreift man ihre Existenz nicht, wenn man sie genauer ansieht. Der Zustand, in welchem sie heute sich befindet, ist keine zehn Jahre mehr denkbar. Sie m u ß neu organisiert werden, einige ihrer wunderbarsten Lehrer m ü s s e n bald durch neue ersetzt werden. Wie, wenn man Nürnberg zu einem unerhörten, kühnen

*) Vgl. »Dekorative Kunst«, Mai- und Septemberheft 1904.

CHARLES R. MACKINTOSH — WILLOW-TEA-HOUSE: RAUCH- UND BILLARDZIMMER

CHARLES R. MACKINTOSH • WILLOW-TEA-HOUSE: ECKE UND KAMIN DES RAUCHZIMMERS • • • • •

Versuch verwendete, wenn man dort eine moderne Kunstgewerbeschule einrichtete? Schwierig wäre die Sache eigentlich nicht, wenn man sie wollte.

Ueber den Zustand der heutigen Anstalt unterrichtet ein Gang durch die Schülerausstellung, unterrichtet so, daß man kaum gern darüber spricht. Da hängt das Zeug herum, mit welchem die jungen Leute abgequält werden, um Frische und Lernfreudigkeit zu verlieren, wertvolle Jugendjahre zu verbummeln und das oft mühevoll aufgebrachte elterliche Geld zu vertun. Wüßte man nicht, was die Anstalt sein will: nach den Schülerarbeiten erriete man es kaum. Hier hängen zahllose Blätter darstellender Geometrie, klotzig und sauber ausgezogen, einfache, wenig variierende Arbeiten, die zu wenig sind, um junge Leute ohne jede Vorbildung in den Geist der Sache einzuführen, und die doch zu viel sind wegen der vergeudeten Zeit. Dann kommen Figurenzeichnungen nach Gips und Modell, schwache, langweilige Arbeiten in großer Zahl, Aquarelliererei nach der Natur, Stilleben und Federvieh, natürlich auch matter Durchschnitt, denn man scheint als Leitmotiv über alles zu setzen: als Kunstgewerbeschule müssen wir zwar alles machen, als seien wir Polytechnikum und Kunstakademie und noch einiges dazu, aber es genügt hier alles in geringster Ausführung. Trostlos ist die Modellierklasse. Auch wieder wie ein schlechter Nachklatsch der Akademie. Nirgends Schulung auf einen Zweck, methodische Reliefbehandlung, Materialberücksichtigung; lauter „fertige Sachen", Stil: Gipsfiguri. Einmal fand ich einen antikischen Kopf mit Helm, darüber ein Bettlaken faltenreich gewürgt, und das abmodelliert! Uebungsaufgabe!! Die eigentlichen „kunstgewerblichen" Abteilungen leisten das Horrendeste: Ornamentzeichnen, Ornamentmodellieren, Stilisieren etc. Da werden eben im längst lächerlich gewordenen Betriebe Arabesken, Akanthen, „ornamentaler" Schnickschnack aller Art gezeichnet und modelliert, alles nur für das Stück Papier gedacht oder für die Gipsplatte, auf welcher es gerade prangt. Was soll das Zeug? Wohin damit? An die Schränke, Oefen, Wände, Tafelzeug, Hausfronten? Beispiele für die Verwendung werden gar nicht zu geben versucht; eine Sammlung kunstgewerblicher Zeichnungen fehlt. Ich wiederhole: man spürt gar keine Kunstgewerbeschule. Es ist nichts zu sehen als alle mögliche Zeichnerei und Tuscherei, oder Tonkneterei, die für sich betrachtet schlecht sind und die Lehrer bloßstellen, und die für ein Kunstgewerbe wertlos sind, weil sie nicht einmal das abstrakteste Stilgefühl und

MAXIMILIAN SÄNGER ■ PEDDIGROHRMÖBEL ■ AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWAREN-FABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

Stilbilden anstreben. — Eine achtungswerte Ausnahme machen nur die Arbeiten der Klasse des leider verstorbenen Prof. WILHELM BEHRENS, die sogar vortrefflich sind. Man hatte mit richtigem Gefühl ihm die jüngsten Schüler gegeben (I. Kurs), die nachher bei den schlimmsten Lehrern „alter Richtung“ in Kurs II und III wieder verdorben wurden.

Eingeteilt ist die Anstalt in vier Abteilungen: eine Architekturschule, eine Modellierschule, eine „Dekorationsschule“ (soll heißen: Schule für Dekorationsmalerei) und eine Zeichenlehrerschule. Das heißt dann also als Ganzes Kunstgewerbeschule. Die Zeichenlehrerschule schaltet doch ganz aus; Architekten haben Polytechnikum und Baugewerkschulen. Dekorationsmalerei und Bildhauerei sind nur zwei Fächer des Kunsthandwerks: wohin wenden sich nun Möbelschreiner, Buchbinder, Töpfer, Teppichweber, Juweliere, und was alles sonst Kunst im Handwerk brauchen kann? Nun, sie zeichnen halt, was alle zeichnen: oder sie sind auf sich angewiesen und gehen nicht auf die Nürnberger Kunstgewerbeschule, was ihnen selbst am förderlichsten ist. — Außerdem ist es auch ziemlich gleichgültig, für welche der vier „Schulen“ sich der junge Mann entscheidet: höchstens daß er als Bildhauer die Malklasse und als Maler die Modellierklasse nicht besucht, alles andere ist gemeinschaftlich. Vor allem muß jeder Schüler etwa zehn Reißbretter erwerben und läuft dann mit diesen drei Jahre lang aus einem Saal in den andern. Hier zeichnet er die Durchdringung von Kegel und Kugel, dort einen Spatzen, dann einen Landsknecht vor ornamentalem Astwerk, das heilige Akanthusblatt, einen nackten Kerl, und eine historische Stilschwarte, die er so wenig wie seine Lehrer in ihren Schönheiten begreift. Kunstgeschichte und Anatomie werden nicht vernachlässigt. Die jungen Leute rennen mit ihren Reißbrettern in den Gängen herum und arbeiten an jedem Tage in einem anderen Saale, ausgenommen an den Tagen, an denen sie gleich in zwei bis drei Sälen nacheinander zu tun haben. Schultechnisch wirkt das wunderbar, die reine Universität. Und auf den Schülerausstellungen hängt dann der Fleiß auf tausend Zeichnungen an den Wänden. Was außerdem dabei herauskommt, braucht der Oeffentlichkeit nicht weiter vorgeführt zu werden, weil es ohnedies sattsam bekannt ist.

Nämlich gar nichts! Die Geschichte ist ja jetzt schon beinahe abgedroschen, daß unsere Kunstgewerbeschulen im Prinzip falsch sind. Sie züchten den Stilschwindel. Ein Wust von Einzelheiten wird dem Handwerker gegeben, abstrakte Zierformen, die er später einfach auf alles pappt, was ihm in die Hände gerät. Zu brauchen sind die Schüler der Kunstgewerbeschule später nur als „Zeichner“ in großen Fabriken, wo ihre Art von Kenntnissen sogar ausgezeichnet zu dem Fabrikgrundsatze paßt, mit wenigen Modellstücken von Zierformen, Henkeln, Teilen sinnlos immer neue „Muster“ zusammenzustellen; das bekannte trostlose Zeug entsteht da, was so recht unserer ganzen äußeren Kultur den Stempel entsetzlichster, wüstester Barbarei

MAXIMILIAN SÄNGER • PEDDIGROHRMÖBEL • AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWAREN-FABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

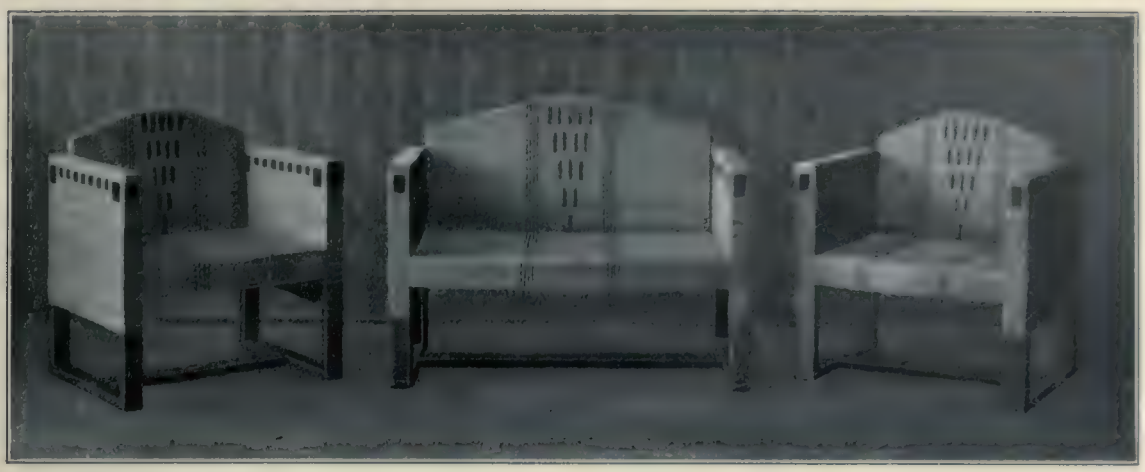
aufgedrückt hat. Der praktische mittlere und kleinere Handwerker dagegen steht mit Kunstgewerbeschulbildung hilfloser da als ohne sie und macht nun den Fabrikkram nach. Ich bitte jeden einsichtigen Menschen, sich nochmals jene Lehrfächer zu vergegenwärtigen — von der darstellenden Geometrie über Aktzeichnen bis zur Kunstgeschichte — und sich dann den modernen Handwerker vorzustellen, der das Zeug verwenden kann!

Da nun das ganze Prinzip falsch ist und in Nürnberg dieses Prinzip sogar so schlecht gepflegt wird, daß hier irgend eine Aenderung bald nicht mehr zu vermeiden sein wird, so wäre vielleicht hier gerade Ort und Zeit zu einem ganz neuen Versuche gegeben. Daß man nämlich einmal das ganze alte System aufgibt und Staatswerkstätten für Handwerkskunst einrichtet.

Die Sache wäre so einfach und naheliegend, daß man sich geniert, sie groß darzustellen, weil gewiß schon viele daran gedacht haben mögen. Ein Werkstättenverband! Jede Werkstatt einem Künstler ersten Ranges unterstellt, der Handwerk und Kunst seines Faches gleichmäßig beherrscht; nicht Maler als Lehrer, die für die Akademie, oder Architekten, die fürs Polytechnikum viel zu schlecht sind und an der Kunstgewerbeschule bloß untergebracht werden. Das Arbeitsmaterial wäre dann nicht Reißbrett, Bleistift und Tuschkasten, sondern ohne Unterbrechung müßten praktische Aufgaben behandelt werden. Jeder Schüler kommt nur und ohne weiteres in die Werkstatt seines Handwerks, und zwar auf Grund eines Ausweises, daß er sein Handwerk praktisch erlernt hat. Treibt er es jetzt unter Leitung einer allerbesten Kraft selbst nur 1—2 Jahre praktisch weiter, so wird er zwar nachher ebenso nur als Handwerker die Anstalt verlassen, wie er sie aufgesucht hat, aber er wird praktisch gefördert sein, die Ziele, die Aufgaben, die Möglichkeiten seiner Arbeit kennen gelernt haben und wird in ununterbrochener Linie seine Tätigkeit fortsetzen und weiterführen von der praktischen Lehre über die Kunstgewerbeschule zu abermaliger praktischer Arbeit. Und wie ökonomisch hat er dann seine Zeit auf der Kunstgewerbeschule verwendet — nämlich nur für sein Handwerk! Man nehme den Fall eines Möbelschreiners und vergleiche seine Ausbildung in solcher Anstalt und in einer Kunstgewerbeschule alten Stiles. In der alten Schule treibt er jene zahllosen Dinge, die er nie braucht, zieht Projektionszeichnungen aus, die er seinem Lehrer oder Nachbarn verständnislos Strich für Strich nachzeichnet, beteiligt sich an jenen Uebungen im „Zeichnen und Stilisieren", das man lehrt, als ob es dem Strümpfestricken verwandt wäre, das im Prinzip für alle Füße gleich bleibt. Und in der Klasse fürs „Entwerfen" endlich (für das er noch nicht einmal reif sein kann) zeichnet er einen Schrank mit schönem Schlagschatten unter 45°, wie solcher in keinem Wohnraum vorkommt, und erfährt dabei infolge seiner geringen praktischen Erfahrung weder, wie sein Schrank in natura wirken, noch was er an Material, Arbeit und Zeit kosten würde. Dazu zeichnet er nach Gips und Aktmodell, lernt sämtliche

PEDDIGROHRMÖBEL ▪ ENTWORFEN VON MAXIMILIAN SÄNGER ▪ BLUMENSTÄNDER ▪ ENTWORFEN VON HANS VOLLMER ▪ AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWAREN-FABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

Armmuskeln kennen und behält sie nie, hört Kunstgeschichte und modelliert Gipsschnörkel. Braucht er nicht nach solcher Schulung erst noch einen neuen erfahrenen Lehrer, der ihm sagt, wie er all das Zeug nun bei seinem Mobiliar eigentlich verwerten soll? Nun lasse man ihn statt dessen in einer künstlerisch geleiteten Werkstatt mitarbeiten, daß er Möbelbau, Holzbearbeitungen, Hölzer, Polituren, Beizen kennen lernt, allenfalls einmal einen persönlichen Einfall praktisch ausführen kann, Wirkungen sieht, Schwierigkeiten und Möglichkeiten seiner Arbeit beherrschen und last not least Materialverbrauch und Kosten kennen lernt — muß es erst bewiesen werden, wieviel mehr er auf solche Weise lernte? — Eine solche Kunstgewerbeschule als ein Verband von Staatswerkstätten könnte ganze Zimmer- und Hauseinrichtungen fertigstellen, teils im Auftrag für den Staat oder Private, teils nur als Mustereinrichtungen, an denen etwas Neues versucht und gelernt oder mit denen ein Vorbild geschaffen werden soll. Auch das Zusammenarbeiten der verschiedenen Handwerke für ein harmonisches Ganzes könnte so in einem anderen Sinne erreicht werden als jetzt, da nur alle Handwerker die gleichen Verzierungsschnörkel mit heim bekommen. Eine solche neue Kunstgewerbeschule müßte unbedingt für die Hebung und künstlerische Befruchtung des gesamten Handwerks eine Wirkung haben, wie sie die prätentiöse, von aller Praxis losgelöste Wissenschaftlerei, welche die heutigen Kunstgewerbeschulen mit dem Uebermitteln tausend leerer Zierformen treiben, überhaupt einfach nicht haben kann. — Ein Einwand ließe sich scheinbar erheben. Ich las neulich eine Verordnung der preußischen Regierung, nach welcher mit derartigen Staatswerkstätten



HANS VOLLMER — GARNITUR AUS NATURGLANZ- UND LACKROHR

MAXIMILIAN SÄNGER — TEETISCHCHEN UND ABSTELLTISCHE AUS PEDDIGROHR

MAXIMILIAN SÄNGER • FAHRBARE TEETISCHCHEN AUS PEDDIGROHR MIT GUMMIRÄDERN
AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWAREN-FABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

SILBERNE DRUCKKNOPFE FÜR ELEKTRISCHE KLINGELLEITUNGEN • ENTWORFEN VON NERESHEIMER (SCHULE BERNHARD WENIG) • AUSGEFÜHRT VON NERESHEIMER & CO., HANAU • •

Versuche gemacht werden sollen. Ob in der Art, wie hier geschildert, wurde mir nicht klar; interessant war mir die Anweisung, die Arbeiten solcher Werkstätten genügend einzuschränken, damit durch ihren Verkauf den privaten Betrieben keine Konkurrenz erwüchse. Ist es denn gleich „Konkurrenz", wenn der Staat sich ein paar öffentliche Gebäude, Schulen etc. selbst möblierte? So sehr viel ist ja doch nicht gleich an wirklich fertigen Arbeiten in Schulwerkstätten zu machen möglich. Auch können die Schüler gelegentlich kleinere Modellgegenstände machen oder Gegenstände, die man ihnen einfach läßt. Das hierbei mehr erforderliche Geld wäre durch Beschränkung des Lehrpersonals für überflüssige Fächer zu ersparen; und außerdem, daß eine Schule wie die Nürnberger für schweres Geld nichts leistet, kommt den Staat teurer zu stehen als eine leistungsfähige Schule mit etwas höherem Budget.

Ob es allerdings Gründe gibt, welche jemals ausreichen, in künstlerischen Dingen eine Regierung zu beeinflussen? Ob hier nicht immer Gewohnheiten, Meinungen, Personenfragen in einer Weise Entscheidungen herbeiführen, welche der beschränkte Untertanenverstand bekanntermaßen nie erfaßt? Anselm Feuerbach legt dem Philistertum die Worte in den Mund: „Wie viele mittelmäßige Familienväter haben wir vom Hungertode gerettet! — Das Genie bricht sich selbst seine Wege, wenn es auch seine Produkte nirgends anbringt!" Vide Bayerischen Staat! Ganz stimmt freilich die Sache insofern nicht, als die Münchener Kunstgewerbler sich aus eigener Kraft eine Existenz und einen Weltruf geschaffen haben. Für sie genügt das eben auch. Die Staatslehrämter und Staatsgehälter gibt man an Leute, die weiter nichts zu tun haben: — mit Mühe zwinge ich mich, hier einige Nürnberger Namen nicht zu nennen.

Ist es aber eine kluge Art, so mit den Kräften des Landes zu wirtschaften? Betrachten wir die Sache noch einmal höchst gemeinverständlich, nämlich vom Geldstandpunkte aus. — In Nürnberg werden jährlich große Summen für die bildende Kunst ausgegeben, Summen, die Berlins Uebergewicht auf dem Kunstmarkt wieder zugunsten Süddeutschlands erschüttern könnten. Aber dieses Nürnberg, abgesondert von allem Kunstleben, kennt weder die Münchener noch sonst eine Kunst, und vertut sein Geld für lokalpatriotische Zwecke, durch welche das Geld der Kunst verloren geht. Und der Staat, anstatt an diese reiche und opferfreudige Stätte seine besten Kinder zu bringen, drückt das Nürnberger Kunstleben noch herab: aus Nürnberger Privatmitteln sind sogenannte „Meisterkurse" vom Gewerbemuseum aus eingerichtet, welche die staatliche Kunstgewerbeschule in den Schatten stellen.

Die bitterste, maßloseste Kritik gegen diese Kunstgewerbeschule aber steht in deren eigenen Jahresberichten. Darnach verließen in den letzten Jahren alljährlich etwa ein Dutzend Schüler die Anstalt, nachdem sie sie ganz durchgemacht hatten; und von diesen gingen etwa je 8 oder 9 zur weiteren Ausbildung auf andere Anstalten, während je 3 bis 4 in die Praxis gingen. Also für 3 oder 4 junge Leute, die jährlich für die Praxis ausgebildet werden, ein Jahresbudget von ca. 100000 Mark! Dies verteidige jemand mit vernünftigen Gründen.

ALBERT LAMM

BERNHARD WENIG • SCHMUCKARBEITEN: GOLD UND PLATINA MIT STEINEN
AUSGEFÜHRT VON JUWELIER FRITZ KREUTER, HANAU

1804—1904. EINE JUBILÄUMS-SCHRIFT

Die obigen Jahreszahlen bezeichnen die bisherige Lebensdauer der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. Sie bilden den Titel eines typographischen Prachtwerkes, das aus Anlaß des Hundert-Jahr-Festes erschien und den Grundsatz wieder einmal zu Ehren bringt, daß der Buchdruck die Mutterkunst aller übrigen graphischen Künste ist, daß mithin alles Beiwerk nur dann Berechtigung hat, wenn es in das richtige Verhältnis zum Buchdruck gebracht wird. Daß das bei ungezählten Büchern nicht der Fall ist, weiß man, wird doch so manchenorts Unterricht im Buchschmuckzeichnen erteilt, wo das Wesentliche des Buches selbst gar nicht in Betracht gezogen wurde. Auf diesem Gebiete kann nur dann Erfreuliches entstehen, wenn immer und immer wieder der Zusammengehörigkeitsausdruck aller mitwirkenden Faktoren obenan steht. Das ist nun im vorliegenden Falle in künstlerisch wie technischer Weise gleich vorzüglich geschehen. Satz (in einer eigens hergestellten Antiqua „Plinius"), Einrahmungen und Initialen von KOLOMAN MOSER, sowie Holzschnitte in derber Schwarz-Weiß-Wirkung von C. O. CZESCHKA treten in ein Gegenseitigkeitsverhältnis, das durchweg im Gleichgewicht bleibt und in seiner hochmodernen Art sich den besten Arbeiten des Buchdruckes aus alter Zeit an die Seite zu stellen vermag. Ganz besondere Beachtung verdient der illustrative Teil, lauter Darstellungen aus dem mannigfachen Betrieb der weitläufigen Anstalt, die bisher zwar als eine Musteranlage in vielen Richtungen gelten mußte, mit der Modernität auf dem wichtigen Gebiete der Graphik und Typographie jedoch äußerst vorsichtig verfuhr. Das ist durch die Festschrift mit einem Schlage anders geworden. Die erste Leistung in dieser Richtung mag ruhig als ein „Meisterwerk" bezeichnet werden. Es geht ein monumentaler Zug durch das Ganze, wie er an Druckwerken deutschen Ursprunges aus neuerer Zeit vorerst noch selten auftritt. Dabei aber steht die Erkenntnis deutlich ausgesprochen obenan, daß die Schrift und was sie dem Beschauer zu sagen hat, nirgends zugunsten der rein künstlerischen Beigaben Schaden leiden darf. Vergleicht man z. B. die vorliegende Arbeit mit einer überreich ausgestatteten Publikation wie den Haymonskindern, die von GRASSET mit Voll- und Textbildern, mit Zierleisten, Culs de lampe und Initialen aufs üppigste ausgestattet wurde und trotz des riesigen Aufwandes an künstlerischen Mitteln dennoch keinen befriedigenden Eindruck zu schaffen vermag, so zeigt sich, daß der charakteristische Zug der gesunden Modernität (die ungesunde und verwerfliche ist leider meist die „gangbare") nach Maßhalten im Verausgaben der Mittel auch da siegreich zum Durchbruche kommt und das alte Wort aufs beste interpretiert: „Non multa sed multum." Die Publikation des österreichischen Staatsinstitutes gibt viel, gibt reichlich — aber alles beeinflußt von einer weisen Zurückhaltung, die von jeher das Charakteristikum echter Kunst bildete.

BERLEPSCH-VALENDAS B. D. A.

C. O. CZESCHKA
HOLZSCHNITT:
KORREKTOREN
(VERKLEINERT)

AUS DER JUBILÄUMS-SCHRIFT DER K. K. HOF- UND STAATS-DRUCKEREI, WIEN

Bei einer Beurteilung der graphisch-technischen Leistungen der Staatsdruckerei ist es nur natürlich, wenn dem Buchdruck der breiteste Raum zugewiesen wird. Nicht allein seine kulturelle Bedeutung, welche den Charakter der von uns „Neuzeit" genannten geschichtlichen Epoche weitaus mehr zu beeinflussen bestimmt war, als es die Entdeckung Amerikas vermochte, ist hiefür maßgebend, sondern auch der Umstand, daß der Buchdruck als die Mutterkunst aller übrigen graphischen Fächer anzusehen ist, und endlich die Tatsache, daß ihm vor allem andern der größte Anteil an der Beschaffung der für die verschiedensten Bedürfnisse auf allen Gebieten des staatlichen, gesellschaftlichen und geschäftlichen Lebens notwendigen Druckwerke zukommt. Die außerordentlichen Verdienste, welche sich unser Staatsinstitut vornehmlich in der Sphäre des Buchdrucks erworben hat, sind von weit über die heimischen Grenzen ragender Bedeutung. Die Anstalt beschränkte sich nicht allein darauf, dem

VERKLEINERTE PROBESEITE AUS DER JUBILÄUMSSCHRIFT DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN • HOLZSCHNITT VON C. O. CZESCHKA • UMRAHMUNG UND INITIALE VON KOLOMAN MOSER

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN — ENTWURF DER EINGANGSSEITE EINER VILLA (VGL. S. 286)

EIN MÄRKISCHES LANDHAUS

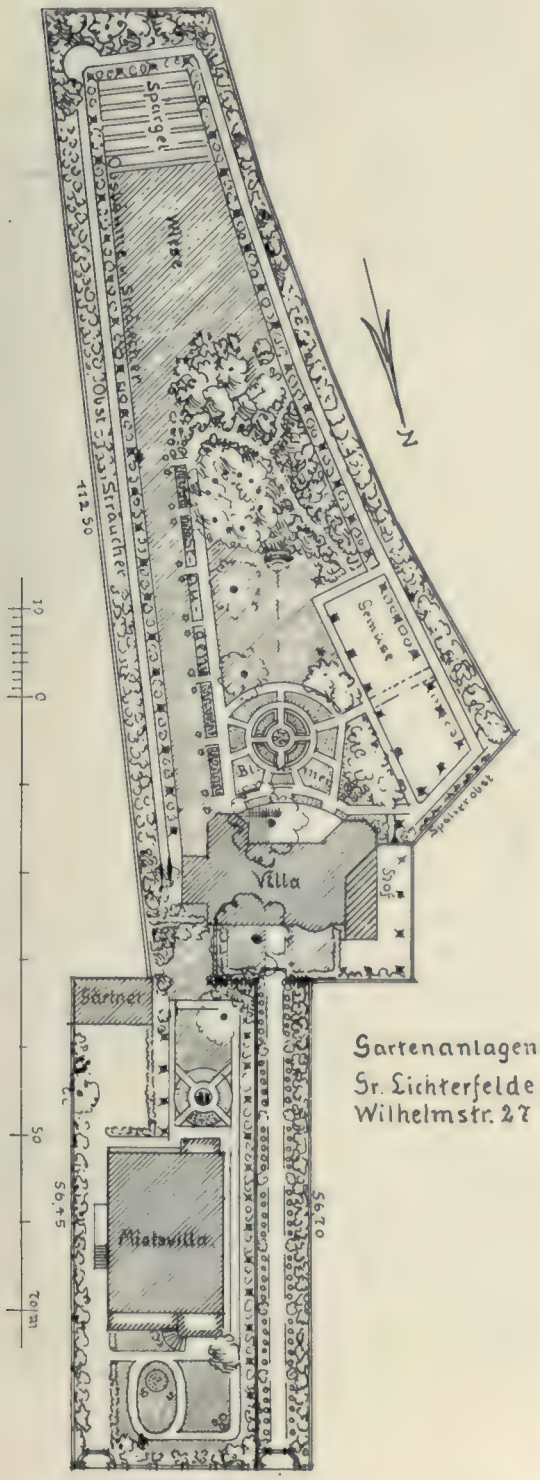
In künstlerischer Beziehung besitzt Berlin keinen sonderlichen Ruf. „Hochherrschaftliche Wohnungen“ und ominöse Aufschriften „Verleihinstitut für Tafelgerät u. s. w.“ an Wagen, die am Abend vor diesen „Palästen“ halten, sind für den Berliner Westen so typisch geworden, daß man an ein Aufkommen wirklich künstlerischer Anschauung kaum noch glauben kann.

Aber im Verlaufe von dreißig Jahren pflegt in der Entwicklung der Jahrhunderte stets ein durchgreifender Wechsel einzutreten. Und so scheint jetzt auch in Berlin seit einigen Jahren eine Wendung zum Bessern unverkennbar. Die Mietshäuser werden einfacher und zweckentsprechender, die Tapeten nehmen einheitlichen Grundton an, und die Türklinken schmerzen beim Anfassen nicht mehr. Auch im Weichbilde und den Vororten gibt es jetzt hin und wieder Landhäuser, die weniger langweilig aussehen und mit den landschaftlichen Elementen ihrer Umgebung eine Art Verbindung einzugehen suchen. Zwar sind diese Ansätze verhältnismäßig noch schwach, der gute Wille ist jedoch vorhanden, und damit ist schon vieles gewonnen.

Zu den interessantesten Versuchen dieser Art gehört ein Landhaus mit Gartenanlagen, das nach Entwürfen der Architekten Meier & Bredow zu Groß-Lichterfelde erbaut wurde. Soweit mir bekannt, waren bei dieser Anlage zum ersten Male Gesichtspunkte maßgebend, die für die Weiterentwicklung der nächsten Jahre zu den fruchtbarsten werden können. Es handelte sich darum, mit denkbar billigen Mitteln den Anforderungen des Mittelstandes in gesunder, ehrlicher und zweckentsprechender Weise gerecht zu werden. Nach all den zerfahrenen Versuchen Berliner Villenbauten lag hier eine Anknüpfung an das altmärkische Haus nahe. Denn hier ist nun einmal ein Bauwerk geschaffen, welches mit seinen roten Ziegeln, den weiß oder gelb getünchten Wänden von dem Dunkelgrün der märkischen Kiefer unzertrennlich geworden ist. Und es scheint verfehlt, wie sich dies bei allen Grunewaldvillen gezeigt hat, blindlings und willkürlich etwas anderes an seine Stelle zu setzen. Wie man die märkische Landschaft und ihre alten Kiefern nicht anders machen kann, so sind auch gewisse künstlerische, von den Bewohnern geschaffene Momente von dem märkischen Wesen unzertrennbar. Und man wird nicht umhin können, diese Elemente bewußt zu übernehmen und nach den jeweiligen Anforderungen der lebenden Menschen umzugestalten. Denn ein Volk schafft einmal die Tiefe einer Kultur, die mit seinem Wesen völlig identisch ist. Die Weiterentwicklung geht dann zunächst in die Breite, und in die Tiefe erst dann, wenn das Volk selbst wieder ein völlig anderes geworden ist. Hermann Muthesius hat uns durch seine treffliche Publikation in diesem Sinne mit den englischen Landhäusern, ihrer Entwicklung aus dem Bauernhause und dem erreichten anheimelnden

Eindruck bekannt gemacht. Und so waren auch bei dem hier zu besprechenden Landhause ähnliche Gesichtspunkte maßgebend.

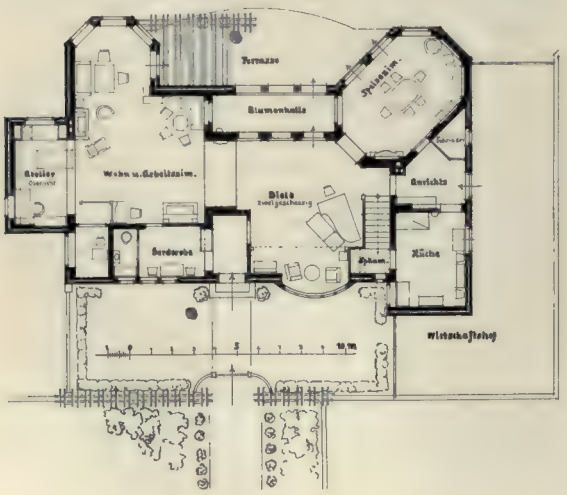
Aeußerlich ist der Eindruck des märkischen Hauses im großen und ganzen gewahrt; in den Einzelheiten wurden jedoch, besonders auf der Gartenseite in der Laubenvorhalle, den hohen Türen, dem vorgebauten Balkon der Dachzimmer, der anspruchsvolleren Forderung Genüge geleistet. Das zur Verfügung stehende Grundstück liegt so weit von der Straße ab, daß es für die üblichen Bauanlagen untauglich schien. Hier wurde das vordere Terrain zu einer Mietsvilla benützt, ein Seitenweg abgetrennt und das Landhaus in intimer Zurückgezogenheit derart in den Hintergrund verlegt, daß eine Orientierung und vor allem eine repräsentative Anlage nach der Straße hin schon aus diesen Gründen unmöglich war. Die Eingangsseite wurde daher völlig einfach gehalten, während die eigentliche Frontseite im Zusammenhange mit den kunstgärtnerischen Anlagen in feinsinniger Weise nur für die Bewohner gedacht ist. Der Zusammenhang mit dem Garten bildet hier den eigentlichen Reiz der ganzen Anlage. Aus diesem Grunde konnte auch die Tiefenausdehnung des Hauses, welches zwischen zwei alte Bäume hineingebaut ist, keine sehr große werden. Aeußerst wirksam öffnet sich dann von der Halle oder den hohen Türen des Seitenbaues der Blick auf die geschlossene Anlage der Blumenbeete und in der Mitte des Gartens auf eine Gesträuch- und Baumgruppe, die dem Auge sehr glücklich das dahinterliegende Terrain verbirgt und der Vorstellung freien Spielraum läßt. An der Gartenmauer links ist daneben bis zur äußersten Mauer ein Gartenweg geschaffen, der in zwei unendlichen Linien in das Arbeitszimmer des Architekten zurückströmt.

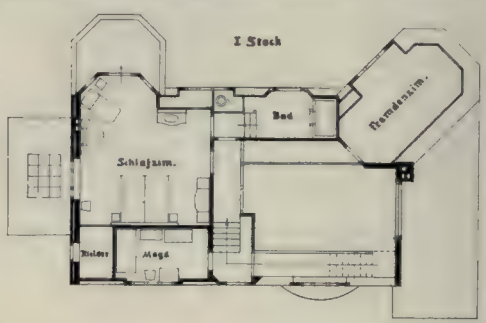


Während sich das Aeußere so an ältere Elemente anlehnt, ist das Innere nach den persönlichen Lebensanschauungen seiner Bewohner völlig neu gestaltet. Dem Ausbau des Inneren liegt eine glückliche und zielbewußte Ausnutzung des Ateliermotives zugrunde. Für den Künstler ein abgeschlossenes Reich, birgt dieser Raum mit seiner nomadenhaften Ausgestaltung, seiner verschwiegenen Teilung, seinen Nischen und Eckchen die weitgehendsten Möglichkeiten. Hier wird man in keiner Weise durch das Schema der Zimmerwände bedrängt, man fühlt sich frei und leicht in einem weiten Raume, und empfindet dennoch in verstellten Winkeln den Augenreiz des sichtlich Unsichtbaren.

Das Erdgeschoß des Landhauses zeigt dieses Grundmotiv und seine Folgerungen in stabilerem Ausbau. Die Halle und ein zweiter großer Raum, der in zwei Nischen oder kleineren, jedoch offenen Zimmern ausgebaut ist, beherrschen, durch einen großen Bogen

verbunden, den Grundriß. Türen gehen nur nach außen. Jedoch ist im Eßzimmer des seitlichen Nebenbaues Gelegenheit, auch in einem abgeschlossenen Raume verweilen zu können. Die Gefahr dieser Anlage lag bei den entstehenden, an sich reizvollen Durchblicken in der Schwierigkeit, die einzelnen Räume und Nischen für den Blick zusammenzuhalten. Hier wurde in sehr glücklicher Weise der Wohn- und Arbeitsraum in Dunkelblau und in schwächerer Beleuchtung gehalten, während die hellere Arbeitsnische in vorwiegendem Grün, die Wohnnische in einem erkerartigen Ausbau nach dem Garten in Gelb kontrastiert. Daneben mußte die in leichten Tönen gehaltene Halle mit der Galerie nur zu einer Verstärkung dieses einheitlichen, fein berechneten Eindruckes werden. Ueberall





ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN ■ ■ ■ VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: EINGANGSSEITE (VGL. SEITE 284) U. GRUNDRISZ VON ERD- UND OBERGESCHOSZ

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: GARTENSEITE

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN — VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: GARTENSEITE

entstehen so die anziehendsten Durchblicke, so etwa aus der lichten Halle durch den neutralen halbdunklen Zwischenraum in den hellen Arbeitsraum, so daß stets das Wesentliche des Eindruckes von dem zusammenhaltenden Dunkel des Zwischenraumes und den dadurch entstehenden Gegensätzen von Hell und Dunkel bestimmt wird. Aus den Räumen fällt dann der Blick durch die hohen Türen oder Fenster auf das ruhige Grün des abgeschlossenen Gartens, der in keiner Weise vom Lärm des Alltags behelligt wird. Wenn dieses Landhaus so für einen Künstler und Gelehrten zu ruhiger Arbeit wie geschaffen ist, so entsteht dennoch für den, der angesichts der weiten Räume arbeitet, leicht die Gefahr, auf irgend eine Weise gestört zu werden. Dieser Umstand ließe sich durch Abtrennung der Nische heben, jedoch würde es sich dann empfehlen, um den reizvollen Blick in die Nische nicht zu gefährden, das Arbeitszimmer auf die obere Galerie zu verlegen, wo sich jetzt die Schlafzimmer befinden.

Im einzelnen schließt die Inneneinrichtung sich aufs engste dem Bauorganismus an. Eine dekorative Behandlung der Wände in früherem Sinne ist nicht vorhanden. Nur im Durchgange des Bogens wurden, jedoch mehr als eine persönliche Liebhaberei des Besitzers, Architekten MEIER, Sternbilder und ornamentale Gebilde von ALBERT MÄNNCHEN nach Entwürfen des ersteren ausgeführt. Unten sind die Wände mit japanischen Matten bekleidet. Ueberall waren hierbei, ein Umstand, der heute nicht genug hervorgehoben werden kann, Gesichtspunkte einer billigen Herstellung ausschlaggebend. Die weißgestrichenen Stühle des Eßzimmers sind sogar so einfach, daß jeder Arbeiter sie anschaffen könnte. Und darin liegt im letzten Grunde die wahre und ehrliche Anschauung von Welt und Dingen. Die Menschen sollen sich so geben, wie sie sind, nicht wie das, was sie scheinen wollen. Denn die wahre Kultur liegt nicht im prunkenden Besitz, sondern in der ehrlichen Anschauung, die auch die einfachsten Dinge mit einem Hauche von Schönheit umkleidet.

MAX CREUTZ

LESEFRÜCHTE:

Nicht der Verstand und nicht die Kennerschaft, sondern das Gefühl schlägt die Brücke vom Kunstwerk zum menschlichen Herzen.

(Aus: Zeus, „Gedanken über Kunst und Dasein")

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN — VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: HALLE

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN • VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: HALLE MIT GALERIE UND DURCHBLICK IN DAS WOHN- U. ARBEITSZIMMER

ARCH. MEIER & BREDOW, BERLIN

VILLA IN GROSZ-LICHTERFELDE: WOHNZIMMER UND ANSTOSZENDES ARBEITSZIMMER MIT OBERLICHT

KAFFEESERVICE AUS HARTPORZELLAN MIT UNTERGLASURTÖNUNG (BLAUGRÜN, LICHTBLAU, HELLGRÜN UND BLAU) ● ASCHENURNE AUS HARTPORZELLAN MIT UNTERGLASURTÖNUNG (BLAUGRÜN, GRASGRÜN UND GRAU) ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON THILO HERTWIG-MOHRENBACH IN HÜTTENSTEINACH

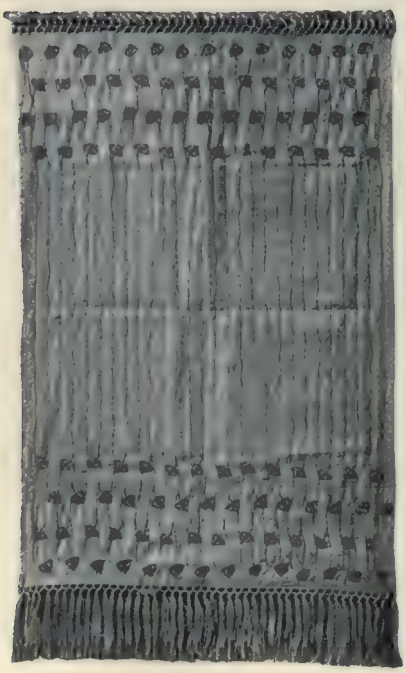
ZU UNSEREN ABBILDUNGEN

Wenn man die wenig einladenden, unkomfortabeln, geflochtenen Gartenmöbel und sonstigen Korbwaren, die noch vor acht oder zehn Jahren bei uns die ganze Auswahl bildeten, mit dem vergleicht, was heute zu bekommen ist, so hat man wirklich seine Freude an der Entwicklung, welche dieser Zweig des Kunsthandwerks künstlerisch und technisch genommen hat. Meist spinnebeinig oder klumpfüßig, verschnörkelt und mit allerlei pretentiösem Beiwerk „geziert", wenig bequem und unhandlich, das war der Durchschnitt dessen, was man früher vorfand. Wenige englische Muster für Strandkörbe und gewaltig große Faulenzerfauteuils bildeten die bemerkenswerten Ausnahmen. Heute stehen wir vor einer Auswahl von hübschen, für Auge und Gebrauch sympathischen Modellen. Vor kurzem veröffentlichten wir neue von dem Dresdener M. A. Nicolai entworfene Korbmöbel, heute zeigen wir unsern Lesern die neuesten, bei Julius Mosler in München hergestellten Modelle. Sie sind nach Entwürfen von Maximilian Sänger und Hans Vollmer in schöner technischer Vollkommenheit ausgeführt. Ihnen allen gemeinsam ist die verständnisvolle

KAFFEESERVICE AUS HARTPORZELLAN MIT UNTERGLASURTÖNUNG (BLAUGRÜN, GRASGRÜN, BLAU U. BLAUGRAU)
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON THILO HERTWIG-MOHRENBACH IN HÜTTENSTEINACH

HANDGESTICKTE KISSEN ▪ ▪ ENTWORFEN VON MAX WISLICENUS ▪ ▪ AUSGEFÜHRT VON FRAU ELSE WISLICENUS

Verarbeitung des Materials und seiner Qualitäten: die Formgebung wächst gleichsam aus den naturgemäßen Möglichkeiten des Flechtwerks, will nicht die tragende Leichtigkeit des Eisens oder die plastische Behandlung des Holzes kopieren. Vielmehr ist mit Flächen, mit Wandungen gearbeitet und damit eine gewisse Behäbigkeit, eine behagliche Breite des Gesamtcharakters erreicht, die außer dem Material auch dem Zwecke dieser Gattung von Mobiliar, das der Erholungsstunde, dem Sich-gehen-lassen dient, sehr wohl entspricht. Wo Holz zu Hilfe genommen wurde, wie bei der Garnitur auf Seite 279, erscheint jener Charakter sofort abgeschwächt, er bekommt eine etwas repräsentative Note, obwohl die gleichsam Luftflächen bildende Art, die tragenden Holzteile horizontal zu verbinden, dem Korbstil sehr glücklich angepaßt ist. Als besonders reizvolles Stück ist der mit Fliesen gedeckte Tisch, der erste auf der mittleren Abbildung (S. 279), hervorzuheben; in seinen breit ausladenden und dabei doch eleganten Formen gewinnt jene ganz bestimmte Teestundenbehaglichkeit ausdrucksvolle Gestalt. Auch der originelle Blumenständer verdient Erwähnung; er weist gegenüber bisherigen Lösungen der gleichen Aufgabe viel Gutes auf. Eine neue Idee für Teetische verkörpern die mit zwei Gummirädern versehenen Modelle von MAX SÄNGER (S. 279). Daß dieselbe praktisch sehr zu vertreten ist, scheint mir außer Zweifel, das ästhetische Gefühl wird, glaube ich, sich bei Vielen gegen das Fahren auf Parkett oder Teppich wehren.



Die von FRITZ KREUTER ausgeführten

CLARA MÖLLER-COBURG ▪ SCHEIBENSCHLEIER AUS WEISZEM SEIDENMÜLL M. MASCHINENSTICKEREI AUF TÜLLEINSÄTZEN ▪ DECKE AUS SANDFARBENER LIBERTYSEIDE MIT MASCHINENSTICKEREI

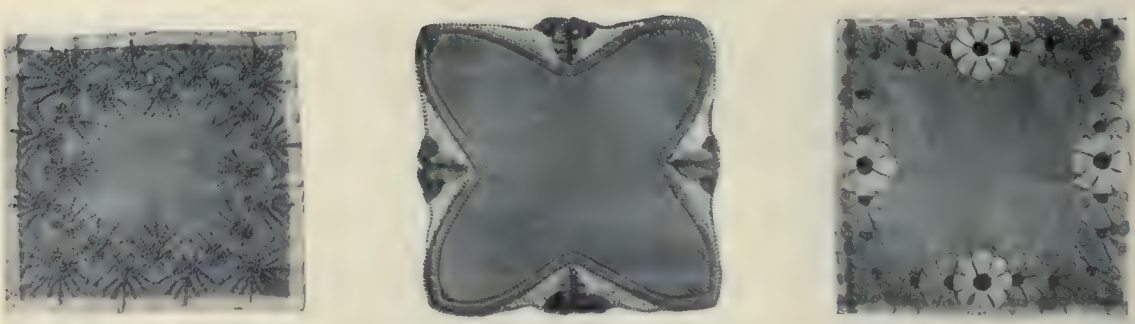
ELSE WISLICENUS-BRESLAU — HANDGESTICKTE KISSEN NACH EIGENEN ENTWÜRFEN

Schmuckstücke von BERNHARD WENIG in Hanau zeigen anmutige Linienführung und hübsche Verteilung der durch Metall und Steine bedingten Werte, die in der Reproduktion freilich nicht so zur Geltung kommen können wie am Original. Unter den bei NERESHEIMER & Co. ausgeführten elektrischen Klingelbirnen aus B. WENIGS Schule sind einige durch ihre Anspruchslosigkeit und handliche Form recht hübsche Stücke; andere unter ihnen dürften der Annehmlichkeit des Greifens noch mehr Rechnung tragen.

Originell und reizvoll als Formgebung und Dekorierung ist das HERTWIG-MÖHRENBACHsche Porzellan. Die selbstverständliche, sozusagen organische Art und Weise wie die gemalten Ziermotive der Konstruktion folgen, zeugt für eingehendes und liebevolles Studium der Natur und gibt den Malereien eine gewisse Legitimität im Gegensatz zu dem oft ganz zufälligen willkürlichen Dekorationsmodus gerade keramischer Erzeugnisse. Der Künstler hat seine Entwürfe selbst in Hartporzellan und Unterglasurtönung ausgeführt. Neuerdings wurde er als künstlerischer Leiter von der Firma SWAINE & Co. in Hütten-Steinach in Thüringen, die sich schon durch die Herstellung der Arbeiten von SCHMUTZ-BAUDISZ ihren Ruf erworben hat, gewonnen, und eine Reihe sehr befähigter und geschulter Malkräfte wurde seiner Leitung unterstellt.

Wie schaffensfreudige und geschmackvolle Begabungen unter denen zu finden sind, die sich mit textilen Arbeiten beschäftigen, beweist ein Blick auf unsere heutigen Abbildungen von Handwebereien und Hand- und Maschinenstickereien. ELSE WISLICENUS arbeitet teils nach eigenen, teils nach Entwürfen ihres Gatten, der seit zwei Jahren mit glücklichstem Erfolge als Leiter der Textilklasse an der Kunstschule in Breslau tätig ist. Den Arbeiten dieser Künstlerin ist alles Kleinliche fremd; sie erzielt vielmehr durch starke Kontraste breiter Flächen gute Wirkungen, die freilich erst je nach dem Milieu, in dem solche Kissen aufgenommen werden, voll zur Geltung kommen. Subtiler sind Versuche wie das erste Kissen der Abbildung auf dieser Seite mit dem skizzenartig hingeworfenen Blattmotiv,

CLARA MOLLER-COBURG • STUHLKISSEN HANDWEBEREI AUS FARBIGER WOLLE •

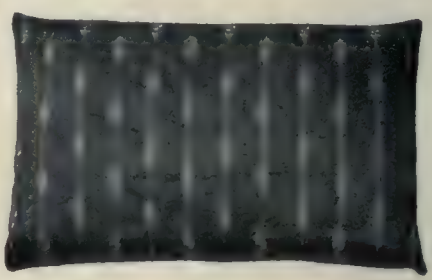


EISDECKCHEN AUS MÜLLERGAZE MIT MASCHINENSTICKEREI IN FARBIGER SEIDE

besonders im farbigen Original erschließt sich die der Natur abgelauschte Zartheit der Zeichnung.

Und nun zu den vielerlei reizvollen kleinen Werken von CLARA MÖLLER-COBURG! Anmutige Beweglichkeit des künstlerischen Temperaments, natürliches Gefühl für Größenverhältnisse und ein das Zierliche, Leichte bevorzugender Geschmack, der dabei alles Spielerische, gewollt Naive und Unruhige mit glücklichem Instinkt vermeidet, zarter Farbensinn und eine klare, von der schöpferischen Intention beseelte Technik vereinigen sich hier in seltener Weise. Anspruchslos und heiter das Tägliche so zu schmücken, daß es lächelt und uns lieb wird, diese — man mag im Zeitalter der Frauenrechtlerinnen sagen, was man will — echt weibliche Begabung, sie gewinnt sympathischen Ausdruck in den Arbeiten der jungen Künstlerin. Vor mancher derselben könnte man sagen: „Was ist da Besonderes daran? Ist denn das eine Kunst?“ so wenig machen sie aus sich! Und doch müssen die Motive gerade so und nicht anders gesetzt, die Zwischenräume gerade so groß und nicht kleiner, das Material gerade so leicht oder so schwer gewählt oder so dicht oder so luftig bestickt sein, wenn nicht die frohe Natürlichkeit des Eindrucks gestört sein soll. Und darum ist es Kunst, was wir in diesen kleinen schlichten Schöpfungen vor uns haben.

KISSEN AUS LIBERTY-SEIDE MIT MASCHINENSTICKEREI IN FARBIGER SEIDE



KINDERTÄSCHCHEN: HANDWEBEREI AUS FARBIGER WOLLE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

JULIUS SEIDLER — RELIEF VOM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN

ZWEI NEUE MÜNCHENER WARENHÄUSER

Von Otto Grautoff

Eine der größten — wenn nicht die größte architektonische Leistung unserer Zeit ist unstreitig das Warenhaus Wertheim von Alfred Messel in Berlin. Dieser Bau ist unseres Erachtens um vieles bedeutungsvoller als alle noch so kühnen und technisch noch so bewundernswerten Eisenkonstruktionsbauten der Brücken, Bahnhöfe u. s. w., weil hier ein Baumeister für eine ganz neue Aufgabe auch eine neue und ästhetisch erfreuliche Lösung gefunden hat. Messel hat die architektonische Tradition nicht aus dem Auge gelassen, er hat sich ferner an die stofflich konstruktiven Bedingungen dieses Nutzbaues gehalten und hat endlich als kühner und wagemutiger Künstler mit eigenem Erfindungsgeist und mit eigenen Ideen etwas wirklich Neues geschaffen, das die lapidarische Uebertragung unseres Zeitgeistes in Architekturformen darstellt. Messel ist der erste Synthetiker unter den modernen Architekten. Der Wertheim-Bau wird unseren Enkeln von dem Geist unserer Tage künden.

Messel hat die Lösung für den Warenhausbau gefunden; er hat den Warenhausstil geschaffen — so spricht man mit Recht von diesem Werk, und es wäre nur zu verständlich, wenn Architekten, die vor ähnliche Aufgaben gestellt werden, sich an Messels genialer Schöpfung ein Vorbild nehmen. Es wäre verständlich, aber es ist nicht wünschenswert, daß aller Orten in Deutschland mehr oder minder schlechte Kopien des Messel'schen Baues entstehen.

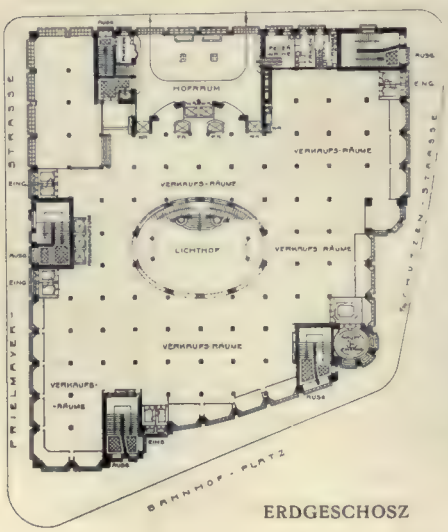
Berlin ist eine Stadt mit großen monumentalen Achsen; der Wertheim-Bau ragt an einer dieser Achsen in wuchtiger Monumentalität auf und fügt sich glänzend dem Stadtbilde ein. Denken wir uns aber einmal diesen modernen Palast in München. Wo sollte er stehen? Vielleicht würde er sich dem Charaker der Ludwigstraße oder noch eher dem der Maximilianstraße einfügen; hineinpassen aber würde er in beide Straßen doch nicht. Außerdem kommen beide Straßen für den Bau von Kaufhäusern nicht in Betracht. Die beiden Bauherren, die in München Warenhäuser zu errichten gedachten, mußten aus naheliegenden, äußeren Gründen Bauplätze im Geschäftszentrum der Stadt in Betracht ziehen, wo aber die Straßenführungen und Straßenphysiognomien von denen des Berliner Geschäftszentrums weit verschieden sind.

Der eine Bauplatz liegt an einem unregelmäßigen Platz gegenüber dem Bahnhof, der andere in der gebogenen Neuhauserstraße. Die Neuhauserstraße hat seit langem eine ziemlich klar ausgeprägte Physiognomie, in die das Warenhaus Wertheim von MESSEL eine schrille Dissonanz bringen würde. Wir haben ja in München schon eine derartige Dissonanz in dem Warenhaus von Isidor Bach, das an sich architektonisch eine achtungswerte Leistung ist, aber den Charakter der Sendlingerstraße vollständig zerreißt. Hier hätte die Künstlerkommission einschreiten sollen, um das Münchener Stadtbild zu wahren. Berlin ist eine neue Stadt, München eine alte Stadt, die sich in den letzten zwei Jahrhunderten ein charakteristisch durchgebildetes und klar ausgeprägtes architektonisches Gesicht geschaffen hat, deren Züge die Künstlerkommission mit Recht zu erhalten bestrebt ist.

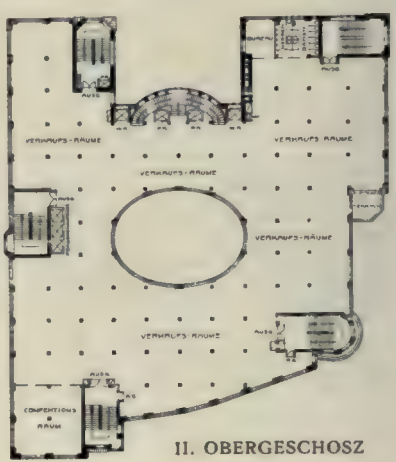
JULIUS SEIDLER ▪ TÜRPFOSTEN VOM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN ▪ ▪ ▪ ▪

So waren schon hier zwingende Gründe für den Architekten, dem die Ausführung der beiden Warenhäuser übertragen wurde, maßgebend, eine neue Lösung für den Warenhausbau zu finden. Und eine solche Lösung hat Professor LITTMANN in überraschend erfreulicher Weise gefunden, so daß man jetzt auch von einem Münchener Warenhausstil reden kann. Wir Münchener dürfen zufrieden sein mit diesen beiden Monumentalbauten, die sicherlich das Münchener Stadtbild nicht stören, sondern im Gegenteil Münchener Stimmung haben. Besonders stolz dürfen wir darauf sein, zwei architektonisch so glücklich gelöste Warenhäuser zu besitzen, die unabhängig von MESSELS Wertheim-Bau in Berlin entstanden sind, obwohl sie nur sehr kurze Zeit nach diesem gebaut wurden, und das danken wir einzig und allein Herrn Prof. MAX LITTMANN und seinen beiden künstlerischen Mitarbeitern, den Architekten FRANZ HABICH und ERICH GOEBEL.

Auch diese beiden Warenhäuser stehen ebenso wie MESSELS Schöpfung ohne Vorbild da; denn die Grands Magasins du Louvre, du bon Marché und du Printemps, die die kaufmännischen Vorbilder aller deutschen Warenhäuser waren, sind architektonisch mit diesen drei deutschen Vorbildern gar nicht zu vergleichen. Das einzige Pariser Warenhaus, das neue architektonische Ideen aufweist, ist das Magasin du Printemps, dessen Aquariumstil aber höchst unerquicklich wirkt. Man muß aber bedenken, daß dieser Eisenkonstruktionsbau schon Anfang der achtziger Jahre aufgeführt worden ist; und für jene Zeit war das allerdings eine bedeutsame Leistung.

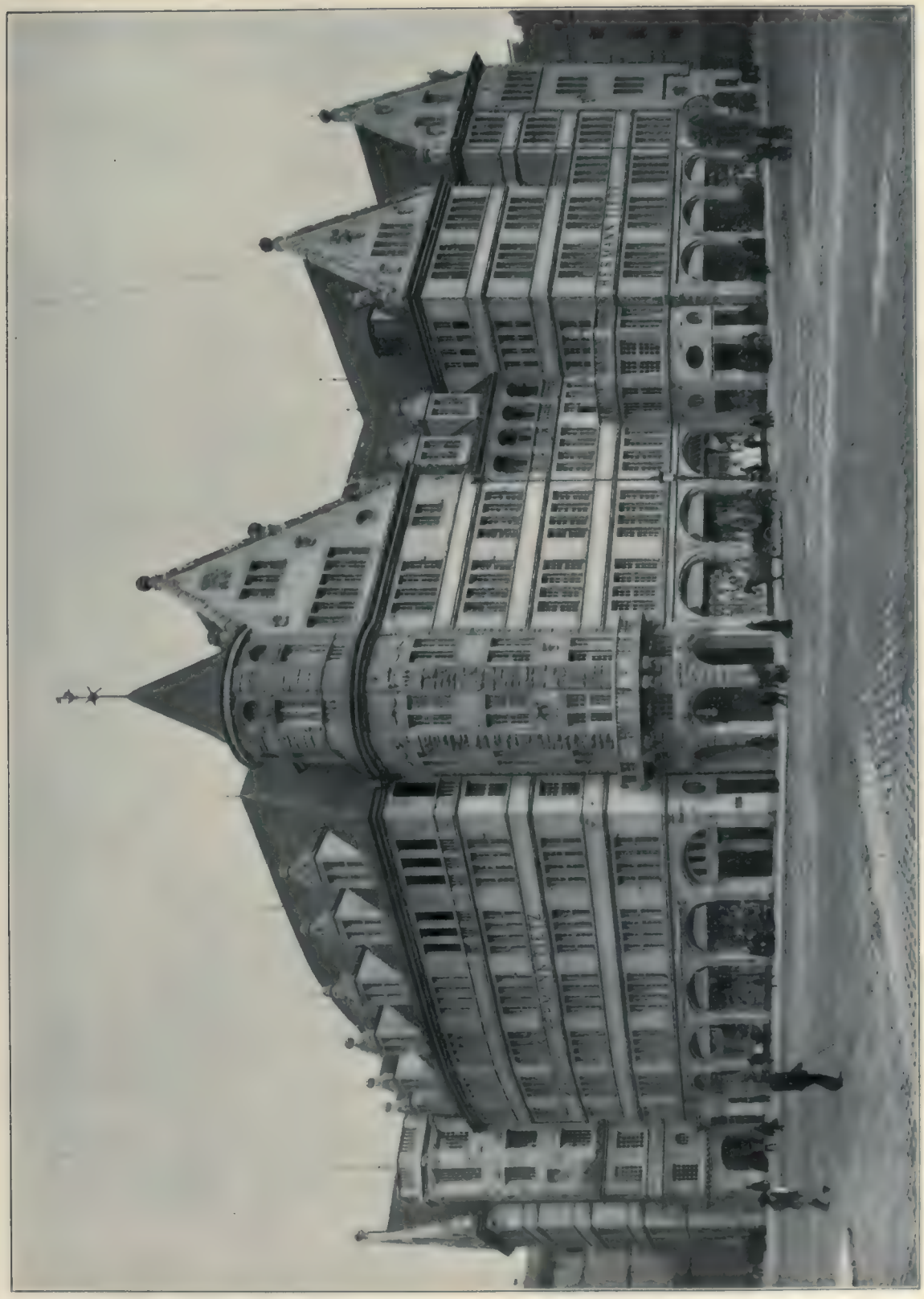


ERDGESCHOSZ



II. OBERGESCHOSZ

Da wir die beiden



HEILMANN & LITTMANN • DAS WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN: GESAMTANSICHT

HEILMANN & LITTMANN

DAS WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN: EINGANG AM BAHNHOFSPLATZ

JULIUS SEIDLER • CARTOUCHE VOM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN • • • •

Münchener Warenhäuser Oberpollinger und Hermann Tietz mit dem Wertheim-Bau verglichen haben, so möchten wir, um Mißverständnisse auszuschließen, nicht zu betonen vergessen, daß jedes der beiden Münchener Warenhäuser kaum den Flächeninhalt des ersten Baues des Wertheimschen Warenhauses erreicht.

Um beim Kaufhaus Oberpollinger den altertümlichen und pittoresken Charakter der Neuhauserstraße nicht zu beeinträchtigen, mußten bei der Durchbildung der Fassade das linksstehende Karlstor und rechts der zunächst mit dem Pfarrhäuschen anstoßende Bürgerbetsaal mit seinen breiten und die Höhe eines Hauses mit vier Obergeschossen nicht erreichenden Maßen berücksichtigt werden. Es galt, die links noch möglichst hoch zu entwickelnden Geschosse allmählich abzustufen, um mit dem Anschlußbau noch unter dem Hauptgesims des Bürgersaales zu bleiben. Durch diese malerische Gruppierung wurde die Aufteilung der Massen erzielt. Es mußte aber nun noch das Aeußere mit seiner Zweckbestimmung in Einklang gebracht werden. Es galt, große Lichtquellen zu schaffen und durch möglichste Wiederholung derselben die Gleichartigkeit der die Geschosse durchziehenden Räume anzudeuten. Dieses Problem ist überraschend glücklich gelöst; aber gerade diese einfache Lösung mag große Schwierigkeiten gekostet haben. Ueber je zwei Achsen erheben sich drei steil ansteigende Giebel, die durch eine Achse von einander getrennt sind. Auf den trennenden Achsen ist die Front der oberen Geschosse zurückgesetzt und außerdem das Dach herabgezogen, wodurch die gewaltige Gebäudemasse in wirkungsvoller Weise aufgelöst erscheint. Die wenigen übrigbleibenden Mauerflächen sind durch Lisenenteilung belebt, für deren einfache Profilierung die Rücksicht auf den zur Verwendung gekommenen Muschelkalk maßgebend war. Die auf diese Weise wohl proportionierten Fassaden sind nicht weiter mit monumentalem Schmuk versehen; auch das zeugt von künstlerischem Takt. Nur das Hauptportal ist links und rechts von zwei tragenden, männlichen Relieffiguren flankiert, die die Schätze des Wassers und der Erde bergen. Diese wenigen plastischen Einzelheiten fügen sich dem Ganzen wirkungsvoll ein; hier erscheint einmal wieder im wahrsten Sinne des Wortes die Plastik als Dienerin der Architektur. DÜLL und PETZOLD haben diesen feinsinnigen

JULIUS SEIDLER • RELIEF VOM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN •

HEILMANN & LITTMANN DAS WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN:
GIEBEL AN DER ECKE DER SCHÜTZEN- UND LUITPOLDSTRASZE

HEILMANN & LITTMANN DAS WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN:
LOGGIA AN DER SCHÜTZENSTRASZE • SKULPTUREN VON JULIUS SEIDLER

HEILMANN & LITTMANN DER LICHTHOF IM WARENHAUS H. TIETZ IN MÜNCHEN

HEILMANN & LITTMANN DER LICHTHOF IM WARENHAUS H. TIETZ IN MÜNCHEN

LUDWIG HOHLWEIN — DER ERFRISCHUNGSRAUM IM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN

Schmuck entworfen, ebenso wie die grazile, kleine Wappenhalterin auf dem mittleren Giebel.

Es zeugt von stilistischem Feingefühl, daß der Architekt im Innern auf reiche Dekorierung verzichtete, dafür aber die konstruktive Linienführung durch die feuersichere Ummantelung hindurch in einfachen Profilen klar betonte. Nur der Lichthof hat einen Schmuck erhalten. Die aus dunkelgrün geräucherten Eichenholz gefertigten Treppen um den Lichthof bringen einen ernsten und traulichen Ton in die schlichte Innenarchitektur; über dem Lichthof wölbt sich eine Decke aus Drahtglas, die mit ornamentaler Bemalung verziert ist. Störend wirkt in dem Treppenhaus lediglich eine recht triviale und obendrein noch mit Goldbronze bemalte Vergitterung.

Während der Grundriß des Kaufhauses Oberpollinger in seiner Front durch die Neuhauserstraße bestimmt wurde, bot die Grundrißlösung für das Warenhaus Tietz grössere Schwierigkeiten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Da die Baulinien wenigstens an drei Seiten ungefähr senkrecht aufeinanderstanden, konnte das Quadratnetz durchgeführt werden. Der auf das Mindestmaß von Raumausdehnung beschränkte Lichthof ist in das Quadratsystem des Grundrisses nicht eingegliedert, sondern in der Grundform einer Ellipse mit eigenem Stützensystem dem Bau angefügt. Aus mehreren Gründen mußten die Baulinien mehrfach gebrochen werden, so daß der Aufbau lebhaft bewegt erscheint. Im übrigen aber ist ähnlich wie beim Kaufhaus Oberpollinger durch hochaufstrebende Giebel, durch heruntergezogene Dachflächen und durch Zurücksetzen einzelner Achsen Gliederung in die großen Massen gebracht; dabei ist nichts geschehen, was zur Zweckbestimmung des Innern im Widerspruch steht; denn die hohen Giebel boten eine vorzügliche Gelegenheit zur Eröffnung großer Lichtquellen und die bis in das Dachgeschoß hinaufgeleiteten Treppenhäuser führten ganz von selbst zu turmartiger Ausbildung.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Baupolizei dem Bauherrn und dem Architekten

LUDWIG HOHLWEIN — DER ERFRISCHUNGSRAUM IM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN

in ungerechtfertigter Weise die größten Schwierigkeiten bereitet hat. Da man die beiden Warenhäuser fürchten zu müssen glaubte, hat man den wenig lobenswerten Versuch gemacht, den Bau dieser beiden Kaufhäuser dadurch zu hintertreiben, daß man den Bauherren alle erdenklichen Schwierigkeiten in den Weg legte. Ob die Warenhäuser volkswirtschaftlich tatsächlich eine Gefahr bedeuten, wollen wir hier nicht entscheiden; will man sie aber bekämpfen, so lassen sich leicht vornehmere Mittel zu ihrer Bekämpfung finden.

Gerade bei dem Bau des Warenhauses Tietz galt es ganz besonders große Schwierigkeiten zu überwinden, die eine vollendete Lösung der Architektur beeinträchtigt haben. Daß das Treppenhaus in einem Turm untergebracht worden ist, ist ein logischer Gedanke, aber der Turm fällt aus der übrigen Fassade heraus, die sich als ein Kompromiß zwischen englischer und süddeutscher, besonders Augsburger Architektur darstellt. Sehr nett ist der Gedanke der Loggia, die im zweiten Stock angebracht ist; sie wird aber fast erdrückt durch zwei allzuschwere Dachfenster. Am einheitlichsten wirkt die Fassade, die dem Bahnhofe zugekehrt ist, und die sehr pittoreske Rückfassade an der Luitpoldstraße, die mit künstlerischem Erfindungsgeist ganz besonders glücklich gelöst erscheint. Bei der riesenhaften Ausdehnung des Gebäudes und seiner enormen Flächen glaubte man nicht ganz auf plastischen Schmuck verzichten zu können, für den hier der Bildhauer JULIUS SEIDLER herangezogen wurde. Zuweilen wirkt dieser Schmuck unruhig und schwer, besonders die reiche Ornamentierung der Giebelgesimse erscheint nicht recht verständlich; andererseits aber hat SEIDLER einige ganz entzückende Bekrönungsfiguren geschaffen — besonders ein Bogenschütze und eine Flora — die aus süddeutschem, münchnerischem Empfinden heraus entstanden sind und entfernt an RAUCHS stimmungsvolle Figuren am Nationalmuseum erinnern. Das Innere ist ruhig und wirksam in Eisenkonstruktion ausgeführt. Nur bei dem Lichthof wurden größere, dekorative

LUDWIG HOHLWEIN — DAS TEEZIMMER IM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN

Aufwendungen gemacht. Pikant wirkt der ellipsenförmige Lichthof durch seine räumliche Gestaltung, deren feinem Linienzug in den oberen Geschossen die Brüstungen und großen Bogenöffnungen, dann das Krönungsgesims und die abschließende, farbige Glasdecke folgen. Die farbige Gestaltung des Lichthofes mit Marmorverkleidung der Pfeiler, die mit Mosaik von blauem Opaleszentglas inkrustiert wurden, wirkt bunt, aber ästhetisch erfreulich; unangenehm berührt auch hier die triviale Vergitterung und die Verwendung der leidigen Goldbronze. Recht nett ist im Lichthof der Brunnen von JOSEF BRADL.

Eine besondere Sehenswürdigkeit in diesem Hause ist der Erfrischungsraum, der nach Entwürfen von LUDWIG HOHLWEIN ausgeführt wurde. Der Raum liegt abgeschlossen und abseits von dem übrigen Lärmen und Treiben; er hat etwas Trauliches und von den Fenstern aus genießt man den amüsanten Ausblick auf den Bahnhofplatz. In die dunkelgebeizte Eichenholztäfelung, die sich nach oben hin auflöst, sind aus Kupfer getriebene Ornamente eingelassen, die mit der Farbe des Holzes zusammen einen schönen Wohlklang ergeben; in dem Hauptraum befindet sich ein Wandgemälde, eine Landschaft von MEINZOLT. Gegen diesen Hauptraum hebt sich der in hell gebeiztem Eichenholz ausgeführte Erker, der als Teezimmer eingerichtet ist, freundlich ab. Die gradlinigen Möbel und die kleinen Hocker im Teesalon sind schlicht und anmutig konstruiert. Man kann sich in diesen Räumen wirklich auf das Behaglichste erholen.

Ganz genial hat unseres Erachtens Professor LITTMANN die Beleuchtungsfrage in diesen Warenhäusern gelöst. Bei beiden erfolgt die Beleuchtung der Straßenfront von innen aus. Es sind keine Bogenlampen verwandt, sondern ungezählte Lichtquellen erhellen von innen aus die Fenster, so daß am Abend die beiden Warenhäuser wie moderne Feenpaläste in die Nacht hineinleuchten.

LUDWIG HOHLWEIN — DAS TEEZIMMER IM WARENHAUS HERMANN TIETZ IN MÜNCHEN

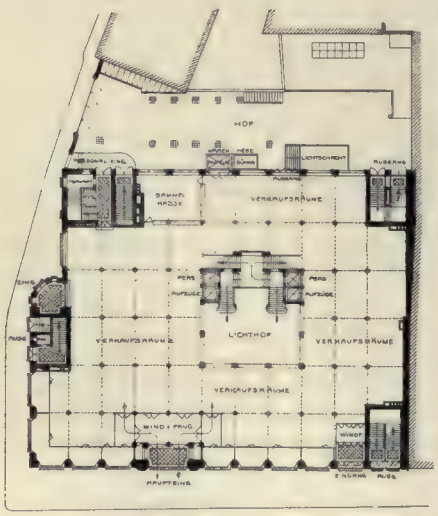
DAS KREFELDER MUSEUM

Nichts erweckt für die fernere Entwicklung der umfassenden Kulturbewegung in Deutschland, die sich als Hebel der angewandten Künste bedient, bessere Hoffnung, als der gesunde Partikularismus, der überall befolgt wird. Denn nur der Verfall hat den unaufhaltsamen Drang, sich zu zentralisieren. Wir finden heute im ganzen Reich Mittelpunkte; die größeren Städte vertreten immer die allgemeinen und besonderen Interessen ihrer Landkreise, und weit entfernt, aus der Reichshauptstadt Anregungen zu holen, sind es vielmehr eben diese Städte, die auf Berlin anregend zurückwirken. Dresden, Leipzig, München, Düsseldorf, Weimar, Darmstadt u. s. w. sind heute viel wichtiger für die angewandten Künste als Berlin, und darin eben mag wohl die Ursache zu suchen sein, daß das deutsche Kunstgewerbe sich in kurzer Zeit so mannigfaltig und gründlich entwickelt hat und auf der letzten Weltausstellung die Führung übernehmen konnte. Ganz im Gegensatz z. B. zu Frankreich, wo Paris das ganze Land ist, oder zu Oesterreich, wo man eigentlich auch nur von einem Wiener Stil sprechen kann. Es ist keine Frage, daß die lebendige Idee der Bewegung nur so recht erschöpft werden kann; das „angewandte" im Kunstgewerbe kann sich immer nur auf praktische Zwecke beziehen, und diese wechseln in den Provinzen mit den Lebensgewohnheiten und Traditionen. Eine abstrakte Kunstidee, ein Stilgesetz, wie es von einem einzigen Mittelpunkt auszugehen pflegt, ist gerade innerhalb der Nutzkunst von zweischneidigem Wert. Darum: wer das Reich lieb hat und dessen gesunde Entwicklung wünscht, muß sich der regen partikularistischen und doch ganz einigen Arbeit freuen, die der in Friedrichsruh alternde Bismarck auch im Politischen, als Gegengewicht zur zentralisierenden Reichsidee, befürwortet hat. Was für Deutschland durch

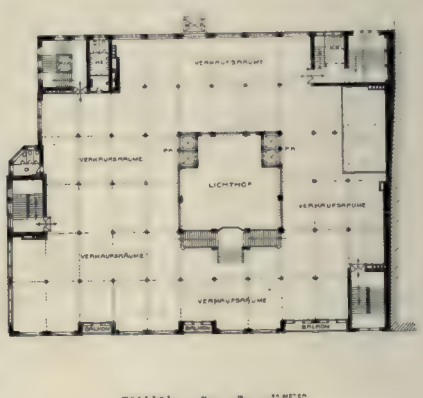
HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD — SCHLUSZSTEIN ÜBER DEM SÜDOSTLICHEN AUSGANG UND GRUNDRISZPLÄNE DES KAUFHAUSES OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN

Jahrhunderte ein Schaden und eine nie versiegende Quelle der Streitigkeiten bedeutete: dieses enge Nebeneinander verschiedener Stämme und Volksteile, mit verschiedenen Bedürfnissen, Willensregungen und Temperamenten, wird nun, nachdem ein starkes Band des idealen und profanen Interesses alle Teile zusammenhält, zum Segen.

Unter den Städten, die sich in dieser Weise eine kleine, aber gut organisierte Selbständigkeit geschaffen haben oder doch zu schaffen tätig sind, muß mit größter Achtung Krefeld genannt werden, um so mehr als die äußeren Verhältnisse dort nicht günstig liegen. Denn naturgemäß haben es die Provinzialstädte Preußens schwerer, sich selbständig zu behaupten, als die Residenzen der deutschen Bundesfürsten. Es ist denn auch kein Zufall, daß es im wesentlichen mehr die an den preußischen Grenzen, die von Berlin am entferntesten liegenden Städte sind, die am fruchtbarsten in unserer Bewegung arbeiten. PETER BEHRENS sitzt in Düsseldorf, und in Berlin, wo eben der Direktorposten der Unterrichtsanstalt zu vergeben ist, spricht man von einem Barockarchitekten, der schon vor zwanzig Jahren antiquiert gewesen wäre. Man läßt in der Kaiserresidenz die persönlichen Männer, die starken Willen nicht zu; es ist vielmehr schon erstaunlich, wenn es einem zielbewußten Beamten, wie dem Direktor P. JESSEN, in jahrzehntelanger, sich vorsichtig vorwärts tastender Arbeit gelingt, das notwendige Niveau zu schaffen und zu halten. Persönlichkeiten sind aber durchaus notwendig. Ueberall fast in den Städten ist unsere Bewegung an den Namen eines Organisators geknüpft, am meisten aber doch wohl in Krefeld. Denn wenn anderswo immerhin die ausführenden Künstler in erster Linie in Betracht kommen, so konnte davon in dieser arbeitenden Industriestadt, die wohl Zeichner-, aber keine Künstlertraditionen besitzt, nicht die Rede sein. Es ist nur DENEKEN gewesen, der Leiter des Kaiser Wilhelm-Museums, der den Anstoß gegeben hat, und wenn der Erfolg heute so ist, daß Krefeld mit zu den deutschen Städten gerechnet



ERDGESCHOSZ



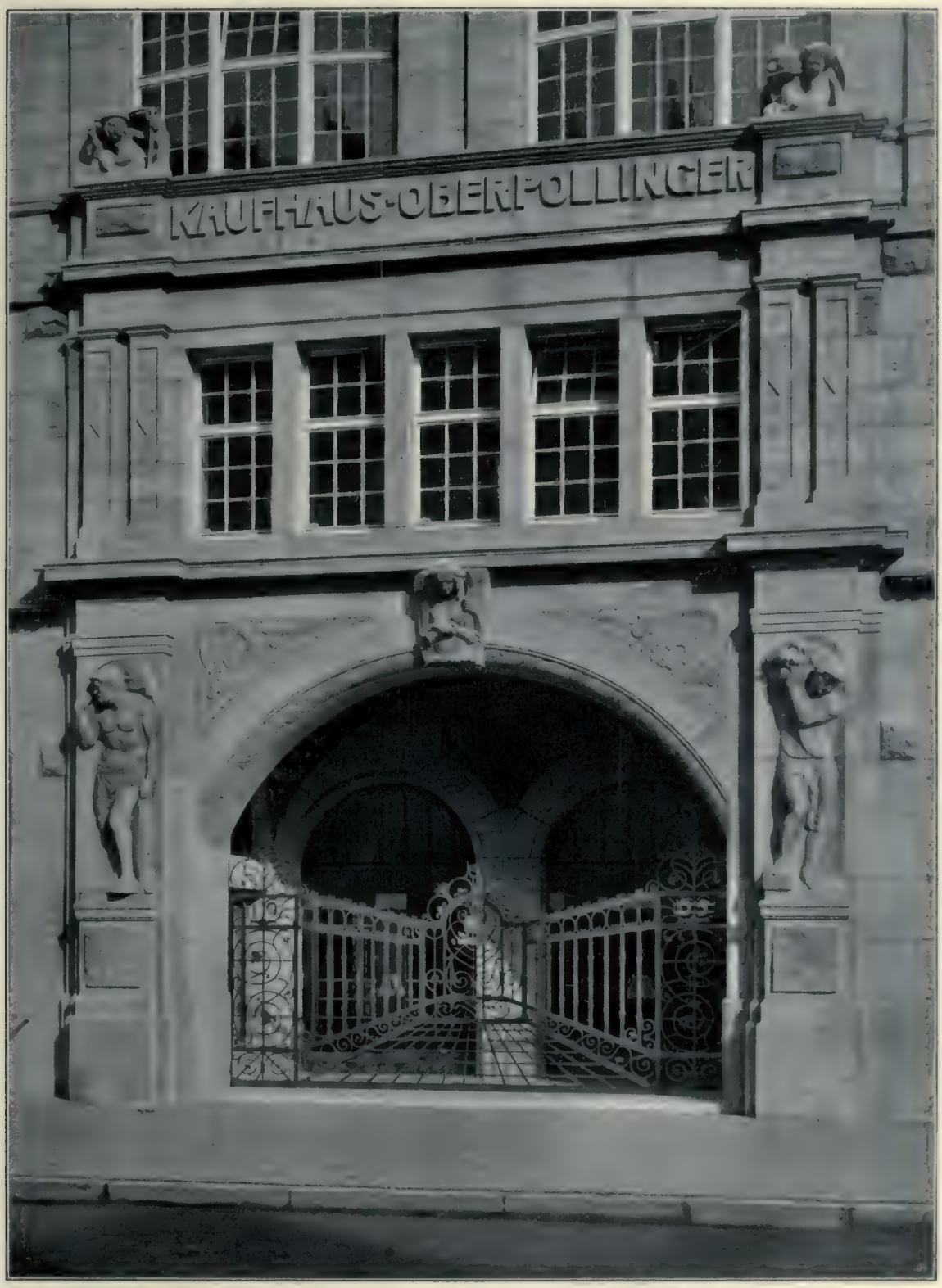
ZWEITES OBERGESCHOSZ

HEILMANN & LITTMANN • DAS KAUFHAUS OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN: GESAMTANSICHT

HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD • SKULPTUREN VOM KAUFHAUS OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN

wird, wo die Nutzkunst eine Stätte gefunden hat, so ist es im wesentlichsten das Verdienst dieses einen willenskräftigen Mannes. Als DENEKEN das Direktorium übernahm, muß es ziemlich traurig ausgesehen haben. Hätte er nun fortgewurstelt, wie es heute noch so viele Museumsbeamte tun, so wäre seine Behörde vielleicht auch mit ihm zufrieden gewesen, wenn nicht noch zufriedener. Die Idee, der Wille und die Tat: das Neue, Notwendige zu wollen, gehörten ihm ganz allein, und er hat die Arbeit ausdauernd vollbracht, mehr gegen den Strom als unterstützt von denen, die doch im Grunde nur den Nutzen haben, wenn er seinen Kulturideen folgt. Die Krefelder Industrie, von der vorher nichts interessierte als die Exportziffern, beginnt jetzt endlich, auch ihrer Erzeugnisse wegen zu interessieren, und wenn sich ein unmittelbarer Nutzen nicht gleich zu ergeben scheint, so ist der mittelbare heute schon ganz klar. Und dieser hat jenen noch immer nach sich gezogen.

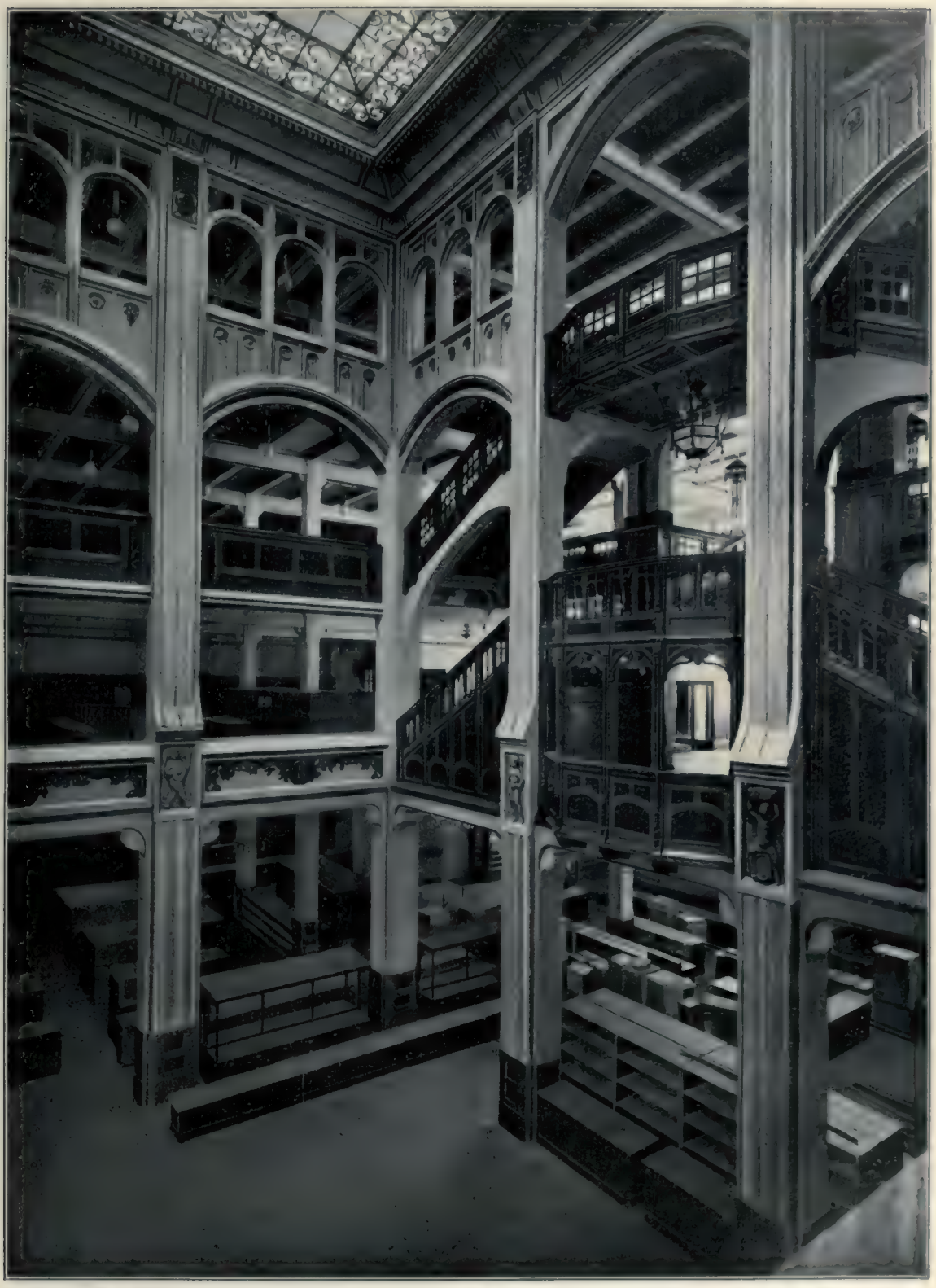
Für einen Verwaltungsbeamten ist es nicht immer leicht, zwischen den praktischen Rücksichten der Stunde und den großen Forderungen des Gewissens einen würdigen Kompromiß zu schließen. Aber DENEKENS Natur scheint gerade dafür sehr glücklich veranlagt. Ihn reizt scheinbar nur das Erreichbare; dieses aber ist dann immer auch ein Baustein zu jenem idealen Kulturgebäude. Seine Begeisterungsfähigkeit ist allen praktischen Vernunftgründen zugängig, und er besitzt das Geschick, die notwendigen Kompromisse seiner Stellung als selbstgewählte und freiwillige Kompromisse erscheinen zu lassen. Neben allem, was er als Persönlichkeit bedeutet — für Krefeld bedeutet! — bleibt er immer noch im Grunde der Beamte. Das macht ihn für seine Stellung so sehr geeignet. Daneben unterstützt dieser Umstand aber auch den Anschein, daß unser deutsches Beamtentum allmählich aus dem toten Bureaukratismus herauskommen und zur lebendigen Erfassung und Vertretung der Zeitbedürfnisse gelangen will. Hier liegt vielleicht DENEKENS bestes Kulturversprechen: er ist einer der wenigen modernen Beamten, wie



HEILMANN & LITTMANN • HAUPTPORTAL DES KAUFHAUSES OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN

FIGÜRLICHER SCHMUCK VON HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD IN MÜNCHEN

HEILMANN & LITTMANN • DER LICHTHOF DES KAUFHAUSES OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN



HEILMANN & LITTMANN • DER LICHTHOF DES KAUFHAUSES OBERPOLLINGER IN MÜNCHEN

wir sie leider jetzt erst am Rhein oder in Posen haben, aber noch nicht in den Staatsbureaus der Reichshauptstadt. —

Heute liegt uns der Museumsbericht DENEKENS über die letzten fünf Jahre vor. Dieser sorgsam und lehrreich gefaßte Bericht zeigt, daß der Direktor sein Museum durchaus so leitet, wie WILHELM BODE es in seinem Buch über Kunstgewerbe gefordert hat: im lebendigen Sinne. Nicht eine tote Sammlung von „Vorbildern" ist dieses Krefelder Institut, sondern eine wirkliche Meisterschule. Einige Ergebnisse erregen, wenn man die immerhin beschränkten Mittel und die Schwierigkeiten der notwendigen Konzentrierung der künstlerischen Mittel bedenkt, geradezu Erstaunen. VAN DE VELDE hat in DENEKEN einen der frühesten und eifrigsten Bewunderer gefunden, und die ganze Bewegung in der modernen Frauentracht ist mit dem Namen Krefeld untrennbar verknüpft. Auch rein künstlerische Versuche, wie die der „Farbenschau" oder der Ausstellung „Linie und Form" legen Zeugnis von dem suchenden, anregenden Geiste der Verwaltung ab. Der Bericht zählt die ganze Fülle der in fünf Jahren getroffenen Veranstaltungen auf und erweckt den Eindruck, daß stets mit den natürlichen Unzulänglichkeiten Krefelds zu rechnen gewesen ist, daß aber eben wegen dieser Unzulänglichkeiten alles erreicht worden ist, was möglich war. Wenn irgend ein Institut verdient, daß ihm, auch von Privaten, reichere Mittel zur Verfügung gestellt werden, als die sind, worüber es scheinbar verfügen kann, so ist es das Kaiser Wilhelm-Museum. Wir wollen von ganzem Herzen hoffen, daß in den mittelgroßen Städten, vor allem in Preußen, recht viele solche Anstalten, von so arbeitsfreudigen, klugen und temperamentvollen Männern wie DENEKEN geleitet, entstehen, und daß eine so gute Sache, wie unsere Bewegung, recht oft noch solche charaktervolle, tätige Förderer finde. Auf Krefeld aber, sein Museum und auf dessen Direktor werden alle, denen die deutsche Kulturentwicklung eine der wichtigsten Fragen scheint, nach wie vor mit lebhaftem Anteil und froher Zustimmung blicken.

KARL SCHEFFLER

IN PARTIBUS INFIDELIUM

Zu den Arbeiten ALBIN MÜLLERS

Von ERICH WILLRICH

Eine leidige Gewohnheit, die Dinge auf ihre Formel bringen zu müssen. Der homo Magdeburgensis hat mir dabei lange widerstanden. Ich habe ihn studiert mit heißem Bemühen: im Theater, wenn er die berühmte „Gastin", die sich den Arm ausrecken muß, um über das Hindernis des jungfräulichen Busens hinweg die Hand aufs Herz zu legen, mit sattem Behagen beklatscht, im Volkskonzert, wo im Liszt-Rhythmus Strümpfe gestrickt und im Strickstrack-Rhythmus Liszt gehört wird. Ich habe ihn gesehen, wie er die Duncan sah, die Duncan, die da hupft wie eine Venus kallipygos, die aus der Pose gekitzelt wird. Immer witterte ich seine Idee; aber dem Worte zwang ich sie nicht. Dann habe ich die Magdeburgische Psyche beim Essen belauscht, nicht bei jenem Essen, das Zweck ist, sondern dem anderen, bei Diners und Soupers, wo unglaublich viel mit Schüsseln und Tellern, Flaschen und Gläsern operiert wird, wo viel Lärm um Nichts ist, wo die Fülle des Beiwerks, Konfekt und Früchte, das Krachen der Krachmandeln, das Knallen der Knallbonbons die Konversation so ganz und gar überwuchert, kurz bei jenem Essen, das, wie mir Kulturreminiszenzen sagten, ornamental zu nehmen ist. Wenn ich da sah, mit welcher Verve, als gälte es, Wäsche zu stucken, sich die stämmigen Arme mit den kurzen dicken Händen, in denen die Knöchel ertrinken, auf die Teller stürzten, da ward es mir klar und klarer — trotz aller Eßlust, die da bewiesen wurde: der Magdeburgische Mensch ist ein satter Mensch — doch was unterschiede ihn da von den andren — der Magdeburgische Mensch ist der sattere, der satteste.

Und in diesem satten Milieu, dem Kunst nicht mehr ist als das Grüne auf der Bratenschüssel des Lebens, wächst eine Kunst heran, der diese bescheidene Rolle nicht genügt, eine echte Kunst, echt darum, weil sie die erforderliche Respektlosigkeit vor dem Bestehenden besitzt, weil sie dem Bestehenden mit jener Umformungstendenz gegenübertritt, ohne die keine Kunst ist.

Welches epitheton ornans soll ich ALBIN MÜLLER geben, dem Hauptvertreter der jungen Kunst in Magdeburg? Ich werde ihm keines geben, denke, ein Blick auf die Bilder wird

ALBIN MÜLLER

AUSSICHTSTEMPEL

AUSGEFÜHRT VON ZIMMERMEISTER PAUL SCHUSTER, MAGDEBURG

ALBIN MÜLLER • ENTWURF ZUM HAUS ›SCHOLLE‹: STRASZENANSICHT (NORDWEST) MIT ZIERGARTEN • GRUNDRISZ VOM ERDGESCHOSZ

ALBIN MÜLLER • ENTWURF ZUM HAUS ›SCHOLLE‹:
GARTENANSICHT (SÜDOST) MIT KÜCHENGARTEN •
GRUNDRISZ VOM OBERGESCHOSZ

genügen, um darzutun, daß er mit zu den Besten unserer jungen Künstlergeneration gehört. Die einzelnen Dinge mögen für sich selber reden; ich möchte hier nur die Grundempfindung klar machen, aus der solche Werke geschaffen werden.

Wir modernen Menschen sind eigentümliche Wesen. Durch unsere Seele geht ein großer Sprung, sie in dieses seltsame Doppelempfinden spaltend, und von diesem großen Sprunge aus dies verwickelte und doch so regelmäßige Netz der feinen und feinsten Haarrisse, das die ganze Kompliziertheit modernen Geistes bezeichnet. Was besser sei, die glatte Seele oder die gesprungene, komplizierte? Ich weiß es nicht zu entscheiden. Die Vase mit der glatten Glasur kann schön sein, aber die krakelierte kann es auch sein. Jedenfalls hat unsere Zeit diese krakelierte Seele, die Seele mit dem Sprung. Und Gott sei Dank, daß dem so ist. Denn das gibt Anstoß, gibt Leben, dieser Konflikt, der uralt und doch immer neu ist, den wir nur wieder einmal besonders stark, vielleicht stärker denn je empfinden, dieser große Konflikt zwischen Kultur und Natur. Der moderne Mensch ist der Mensch der Stadt, mit allen Fasern seines Leibes ist er mit ihr verwachsen; aber im Herzen trägt er eine stille Sehnsucht nach dem Lande, nach „Natur“, — und ist er auf dem Lande, dann erst fühlt er sich ganz Mensch; — aber im Herzen trägt er eine stille Sehnsucht nach Asphalt, in dem sich elektrische Lampen spiegeln, nach wogender Menge, nach chik gerafften Röcken und aparten Frisuren, nach Cafés, Theater, Museen, und erst dann, wenn er all das wieder hat, alles das, was er „Kultur“ nennt, fühlt er sich ganz Mensch; aber im Herzen trägt er eine stille Sehnsucht . . . Ach, wenn wir sie doch erst hätten, die zwingende Form, die uns aus dem Zwiespalt der Empfindung herausführte zur starken Einheit künstlerischen Lebens. Freilich, so einfach ist es nicht, wie es die Mattherzigkeit utopistischer Schwärmer und

ALBIN MÜLLER — ENTWURF EINES PFORTNERHAUSES MIT STALLUNG UND GEWÄCHSHAUS

ALBIN MÜLLER — ENTWURF EINER DORFKIRCHE

ALBIN MÜLLER
METALLGERÄT
AUS SILBER, ZINN
UND KUPFER

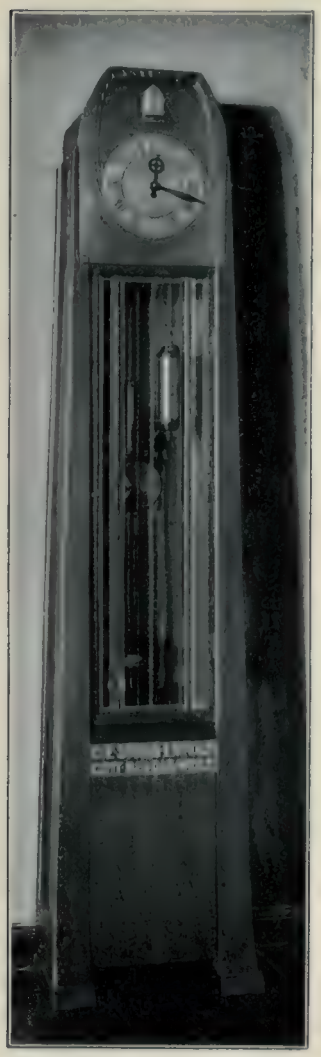
die Brutalität der — ich habe kein anderes Wort — Ingenieure sich denkt. Feine Nerven gehören dazu, aber gesunde.

Nichts kennzeichnet schärfer die Kultur unserer Zeit als dieses Sichspalten der Großstädte in die Geschäftsstadt im Zentrum und die Wohnungsstadt oder die Wohnungsstädte nach der Peripherie zu und darüber hinaus. Wirtschaftlich ist dieser Prozeß bereits weit vorgeschritten, künstlerisch aber ist noch so gut wie alles zu tun. Was der Geschäftsstadt noch mangelt, das empfinden wir gerade jetzt so recht, nachdem MESSELS weitblickende Kunst für das Warenhaus eine Form gefunden hat, der der Inhalt zur Zeit noch bedenklich nachhinkt. Und der andere Teil des eben gekennzeichneten Empfindungskomplexes — von den Uebergängen sehe ich ab — hat er etwa in dem, was man „Villenkolonie" nennt, seine künstlerische Lösung gefunden? Kaum, weder im ganzen — das böse Kapitel „Bebauungspläne" — noch im einzelnen.

Was das einzelne betrifft, das Haus, das Gehöft, so scheint mir hierfür ALBIN MÜLLERS Schaffen gute Hoffnungen zu geben. Ich kenne nur sehr wenige, ich möchte sagen: gar keine Häuser aus neuerer Zeit, die einen so leicht den heiklen Zwiespalt von Natur und Kultur vergessen ließen als gerade diese. Ein lobenswertes Können, das mit gesunden Sinnen Kraft aus der Natur geschöpft hat und doch alle die Forderungen kennt, die feinere Lebensart stellt. Welch kultiviertes Geschick in der Grundrißgestaltung, in der Gesamtanordnung, welcher Ernst und doch welche Anmut in den Umrissen, welch feiner Takt in der Verwendung der Baustoffe; alles mit dem unverkennbaren Stempel von Menschengeist, kultiviertem Menschengeist und doch in gutem Einvernehmen mit der Natur; so etwas wie ein feiner Frieden über dem Ganzen. Alle diese Sachen wirken mit einer Selbstverständlichkeit, die man zur Zeit noch nicht oft findet. Und gerade darin liegt ihre Bedeutung. Sie besitzen diese wohltuende Neutralität, Neutralität nicht im Sinne der Charakterlosigkeit, sondern als Ueberwindung des Individuell-Willkürlichen, sie sprechen die wuchtige Sprache der Notwendigkeit, kurz: zeichnen sich, wie mir scheint, gerade durch die Eigenschaften aus, an die man vorzugsweise denken wird, wenn man dereinst vom Stil unserer Zeit redet. Ich will in keinem Soundso wohnen, ich will auf keinem Soundso sitzen, ich will in keinen Soundso spucken; ich brauche ein Haus, drin zu wohnen, ich brauche einen Stuhl, um darauf zu sitzen, bequem zu sitzen — und zwar bequem

ALBIN MÜLLER ZINNSERVICE

nicht bloß für das Rückwärtige, nein, bequem auch für das Auge, denn das höhere Zweckgefühl sitzt da oben und nicht da unten, — ich brauche einen Spucknapf, — doch nein, ich brauche keinen, ohne übrigens Italiener zu sein. Dank den Künstlern, die den scharfen Blick haben für das, was not tut, die so feinfühlig die Seele der Zeit verstehen. Nur durch Ueberwindung des Individuell-Willkürlichen können wir zum Stil gelangen. Es sind bis jetzt nicht gar so viele, die sich zu diesem Satze bekennen.



ALBIN MÜLLER • STANDUHR AUSGEFÜHRT VON TH. ENCKE, MAGDEBURG

Solch ein Künstler wird mit Glück auch an Aufgaben herantreten, die vom Massenempfinden gestellt werden. Da ist z. B. das heikle Thema: Kirchenbau. Freilich, in den großen Städten wird man so lange romanische und gotische Reißbrettkirchen errichten, errichten müssen, solange sich die Kirche selber als Anachronismus gibt, solange man sie als Anachronismus empfindet. Auf dem Lande aber ist es anders, hier besteht noch im wesentlichen der alte Gedanke; ihm die Form zu finden ist ungleich leichter, leicht aber darum noch lange nicht. Denn es gilt, Bauten zu schaffen, die dem Bauer, dem Dörfler das sind, was er sich von Kind auf unter einer „Kirche“ vorstellt — und der Bauer ist konservativ — und doch etwas von den neuen Formen anklingen zu lassen, die die Signatur unserer Zeit sind. Denn seit es Städte gibt, ist das Land in der Form stets von ihnen abhängig gewesen. In dieser kleinen Kirche MÜLLERS ist Altes und Neues schön miteinander verbunden.

ALBIN MÜLLER KUNSTVERGLASUNG

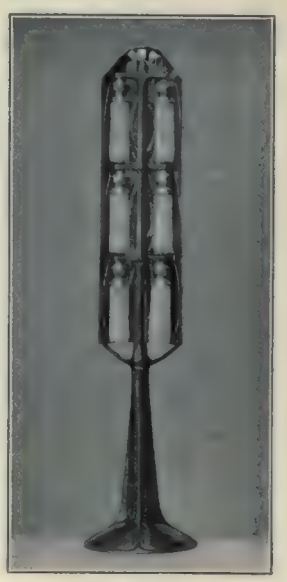
Wie sich ein derartiges Können im einzelnen beweist, das mag ein Blick auf die Gußeisenarbeiten zeigen. Alles wieder von einer solchen Selbstverständlichkeit der Wirkung, daß man es kaum glauben möchte, es sei jemals anders gewesen. Und es ist anders gewesen. Es hat bis jetzt überhaupt noch kein Gußeisen, künstlerich bezwungenes Gußeisen gegeben, wohlgemerkt: künstlerisch bezwungenes; denn von sog. „Kunst“ ist auch der Eisenguß nicht verschont geblieben. Man kennt aus unseren Museen — was gäbe es in unseren Museen nicht — diese langweiligen, biblische Geschichten erzählenden, schwarzen schmutzigen Platten, die einst für Oefen bestimmt waren; man kennt diese Filigranarbeiten (!) in Gußeisen, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts von der kgl. Eisengießerei in Berlin hergestellt wurden; man kennt vor allem diese

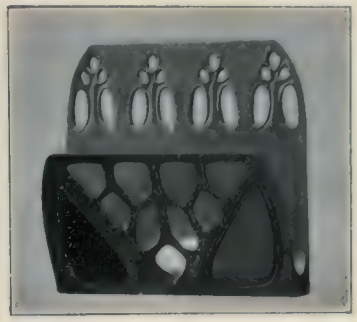
ALBIN MÜLLER ZINNBOWLE

nickelblinkenden Schilde, die Hellebarden, die Helme (alles zusammen en miniature gibt wundervolle Aschenbecher), die den Stolz unserer neuen altdeutschen bezw. alten neudeutschen Renaissance bildeten. Solch ein wundervoller Aschenbecher neben MÜLLERsche Eisengußarbeiten gestellt, das gibt eine beredte Sprache, vergleichbar etwa der: So sah ich aus, bevor ich in die orthopädische Anstalt des Herrn PAASCHEN nach Dessau kam — so sehe ich jetzt aus.

Hier zum ersten Male kommt nicht bloß der „Künstler", nein auch das Gußeisen zu Wort. Seine natürlichen Eigenschaften, seine geheimen Kräfte sind ergründet und sind bei der Formgebung mitbestimmend gewesen. Gußeisen zu kleinen, knifflichen Formen verplempert ist spröde, nichtssagend, tot; aber in großen Formen, in glatten, blank polierten Flächen zusammengehalten, bekommt es ein eigentümliches, starkes Leben. Man muß diese Prozeduren gesehen haben, muß diese sonderbaren Schleifräder kennen, die aus weichen Lappen bestehend, in der Ruhe

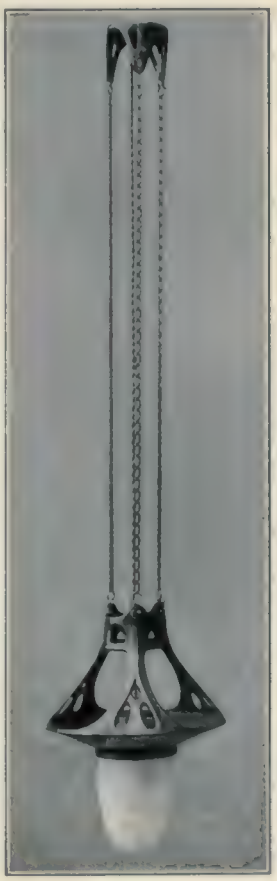
GUSZEISERNE GEGENSTÄNDE • ENTWORFEN VON ALBIN MÜLLER • AUSGEFÜHRT VON DER FÜRSTLICH STOLBERG'SCHEN EISENGIESZEREI IN ILSENBURG A. HARZ (GES. GESCH.)



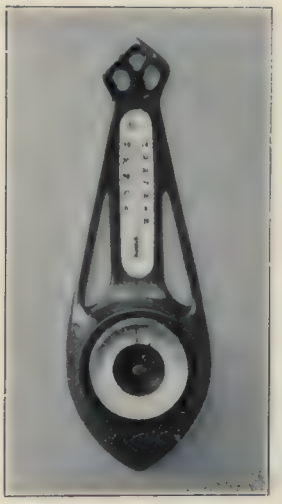


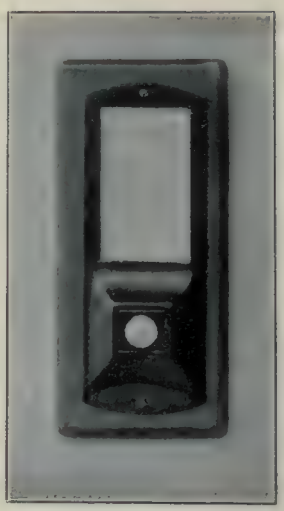
GUSZEISERNE GEGENSTÄNDE ■ ■
ENTWORFEN VON ALBIN MÜLLER
AUSGEFÜHRT VON DER FÜRSTLICH
STOLBERG'SCHEN EISENGIESZEREI
IN ILSENBURG A. HARZ (GES. GESCH.)

schlaff und kraftlos, und in Drehung gebracht so kräftig und doch so geschmeidig sind, man muß diese Dinge gesehen haben, um zu begreifen, wie gerade dieser Schleif- und Polier-Prozeß dasjenige Mittel ist, dieses Material zum Sprechen zu bringen. Und dieses eine Material zum Sprechen bringen, einem guten, leistungsfähigen Material aus völliger Formverwahrlosung heraus zu seinem Rechte zu helfen, das ist eine künstlerische Tat. In ALBIN MÜLLERS Eisengußarbeiten sind künstlerischer Wille und Wesen des Stoffes zu so fester Formeinheit zusammengeschmolzen, daß man glauben möchte, der Eisenguß habe mit diesem seinem ersten Satze gleich seine Höhe gewonnen. Dieses willige Zusammengehen der Persönlichkeit mit den Zwecken, den Stoffen, das ist es, was mir besonderes Vertrauen zu diesem Künstler gibt. Gewiß, auch er hat seine Mätzchen — wer hätte keine Mätzchen? — aber er wird ihrer Herr werden, denn er hat den starken Willen zum Stil.



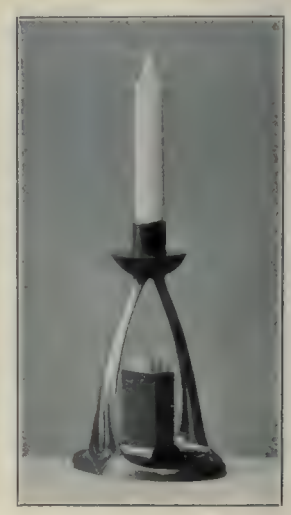
Alles in allem eine Kraft, mit der etwas anzufangen wäre. Was nun hat Magdeburg mit diesem Künstler und den anderen Modernen bis jetzt geleistet? Anscheinend sehr viel; denn seit St. Louis hat man es oft genug lesen können, daß Magdeburg in die Reihe der deutschen Kunstzentren eingerückt sei. Das aber kam so. Als man sich allerorten für die Weltausstellung rüstete, blieb es in Magdeburg still, ganz still. Unzweifelhaft gab es hier Leute, die zur äußeren die innere Pflicht hatten, etwas „in die Wege zu leiten". Aber diese Leute rührten keine Hand, und wenn vielleicht doch, so jedenfalls nicht mit der Entschiedenheit, die zum Erfolge notwendig ist. Man hat hier überhaupt das peinliche Gefühl, als ob die Kunstorganisatoren sich nicht mit der Rolle des ehrlichen Maklers begnügten, als ob sie vom Künstler Vorspanndienste für den eigenen Triumphwagen verlangten. Es spricht für die Personen unserer Künstler, daß sie sich zu solchem Vorspanndienste nicht hergaben. So sahen sie sich gezwungen, auch die Organisation in die Hand zu nehmen. Ueber die versagenden Faktoren hinweg gingen sie unmittelbar an das Oberhaupt der Stadt, in dem sie erfreulicherweise einen eifrigen Förderer ihrer Bestrebungen fanden. Die kräftige Initiative der Künstler, die Einsicht des Oberbürgermeisters SCHNEIDER und dann die Tüchtigkeit der ausführenden Handwerker, das sind die Momente, denen Magdeburg seinen neuen Ruf verdankt. Dies zur Feststellung des Tatbestandes; denn die Postnumerandobegeisterung, die sich jedem





BAROMETER, SCHALE, KLINGELSCHILD UND LEUCHTER ▪ ▪ ▪ ENTWORFEN VON ALBIN MÜLLER ▪ IN GUSZEISEN AUSGEFÜHRT VON DER FÜRSTLICH STOLBERG'SCHEN EISENGIESZEREI ILSENBURG A. HARZ (GES. GESCH.)

Erfolge beigesellt, ist schuld gewesen, daß sich das Bild etwas zu ungunsten der Künstler verschoben hat. So ist Magdeburg nolens volens in den Ruf eines neuen Kunstzentrums gekommen. Aber wenn es auch sehr nolens war, es wird die ihm zuerteilte ehrenvolle Rolle kaum wieder aufgeben wollen, hat also die moralische Verpflichtung, den Zufallserfolg in einen innerlich berechtigten umzuwandeln. Ich appelliere hier nicht an die Privaten; erfreulicherweise gibt es hier in allen Ständen und Berufen Menschen, die eine tiefere, lebensvollere Auffassung von Kunstdingen besitzen, als man gemeinhin findet. Ich meine: die Stadt als solche sollte daran gehen, mit Hilfe dieser jungen künstlerischen Kräfte eine energischere, großzügigere Kunstpolitik zu führen, als sie es bisher getan hat. Die Kunstpolitik hier bewegt sich durchaus in den herkömmlichen Bahnen. Man hat eine Kunstgewerbeschule, die sehr viel Geld kostet, man hat ein Museum, für dessen Neubau allein eine Million aufgewandt wird, man hat für die allgemeine Kunstpflege in der Stadt erhebliche Posten im Etat stehen. Aber der Geldaufwand allein tut es nicht; die Gesinnung muß künstlerischer werden. Neue Ziele wollen neue Wege. Aber hier in Magdeburg glaubt man, peinlich darauf achten zu müssen, daß ja alles genau auf die Paragraphen längst überlebter Dienstvorschriften klappt, man entfaltet mit dem ernstesten Gesicht eine Verwaltungsakrobatik, die auf feinere Sinne höchst komisch wirkt, spricht in einem weg von „Erfahrung" (profane Gemüter haben dafür die Formel: es wird weitergewurstelt), aber man läßt ganz und gar jenen intuitiven Blick vermissen, ohne den nun einmal nirgends etwas Gescheites zu machen ist. Wir brauchen neue Kunstschulen, neue Museen, neuen Geist in den Stadtbauverwaltungen. Man gebe sich doch nicht der Täuschung hin, eine Kunstschule sei modern, erfülle ihre Aufgabe, wenn einige moderne Künstler an ihr als „Beamte" angestellt sind. Man glaube doch nicht, ein Museum, das ungeheuerlich viel Geld für Bilder ausgibt, die vor zehn Jahren billiger und — bedeutender waren, sei das Museum, was unsere Zeit, unsere zukunftssüchtige Zeit braucht. Man glaube doch nicht, in einer Stadtbauverwaltung herrsche künstlerischer Geist, wenn in einem Museumsneubau romanische und gotische Gewölbe in Rabitz gezogen werden. Scharfe Zungen haben das Wort „Rabitz-Museum" geprägt. Nun in Magdeburg wird in Kunstdingen noch viel gerabitzt. Aber es könnte anders werden, leicht anders werden. Wie? Man frage die Künstler, frage sie in allen

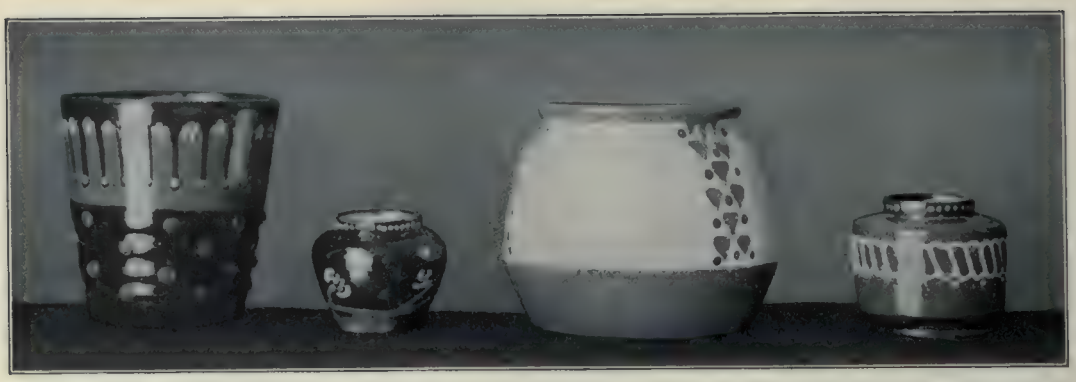


VASEN AUS BÖHMISCHEM LUSTREGLAS, GLASVASEN VON EMILE GALLÉ UND BELGISCHE KERAMIK ▪ AUS DEM HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS H. HIRSCHWALD, BERLIN

Dingen, die mit Kunst zu tun haben, und deren sind sehr viele, und man wird Antwort bekommen. Man lasse von der äußerlichen Meinung, eine Kunststadt zu sein, wenn man einige Künstler in seinen Mauern hält. Künstlermenagerien, so anmutig sie auch auf harmlose Gemüter wirken mögen, sie sind das letzte, was wir brauchen. — Was die moderne Bewegung — vom „Jugendstil" sehe ich ab — in Magdeburg bis jetzt offiziell erreicht hat, ist nicht gar so viel. Immerhin ist es ihren Vertretern gelungen, in das ancien regime die erste Bresche zu schlagen. Sie haben dafür das Odium auf sich nehmen müssen, unbequeme Beamte zu sein. Sie haben das gern getan, denn sie glaubten, zur Arbeit für die Kunst berufen zu sein, glaubten sich nicht dazu da, vorzüglich auf die Bequemlichkeit der Satten Bedacht zu nehmen.

LESEFRÜCHTE:

An unserer Jugend ist es, zu zeigen, daß die herrlichen Quellen der deutschen Erfindung und der Phantasie noch in ihr vorhanden sind und nur verborgen waren und erdrückt von dem schweren Gestein des Herkommens und der unseligen Hypertrophie des Unterrichts. Traut es euch zu, hebt den Bann, arbeitet mit Feuer und mit Geduld und zeiget, was ihr erfindet. *Hermann Obrist*



TÖPFEREIEN ■ AUSGEFÜHRT VON H. SEIM IN HOMBERG A. D. OHM UND FR. SCHIEBELHUTH IN LAUTERBACH

OBERHESSISCHE TÖPFEREIEN VON PAUL HAUSTEIN

Im Großherzogtum Hessen macht man neuerdings erfreuliche Versuche, alte, dem Verfall nahe Hausindustrieen neu zu beleben. Die von alter Zeit her in Oberhessen betriebene Leinenweberei hat bereits durch Unternehmungen größeren Umfangs erhebliche Förderung erfahren, und nun hat man, wie in der „Dekorativen Kunst“ schon kurz gemeldet wurde, auch die alte, heimische Töpferei zu heben und zu neuen Leistungen anzuregen versucht. Gerade sie bedurfte dieses helfenden Eingriffes ganz besonders. Nur noch in geringem Umfang betrieben, hat sie schon seit vielen Jahren die alte Eigenart, wie sie so manches Stück vergangener Zeit bewahrt, verloren und den kleinen Handwerkern, die sie noch pflegten, nur ganz kärglichen Verdienst gebracht. Nun hat das hessische Ministerium vor ein paar Monaten das Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, PAUL HAUSTEIN, nach den kleinen Orten Lauterbach und Homberg an der Ohm gesandt, und das Ergebnis von dessen Einwirkung auf die dort heimische Töpferei zeigen am besten die in diesem Hefte enthaltenen Abbildungen. Sie ergeben nach zwei Richtungen erfreuliche Resultate: alte, bäuerliche Technik, die so gut wie vergessen war, ist wieder aufgefrischt worden und damit auch die Erinnerung an gleichfalls vergessene Formen. Dann sind auch neue Formen hinzugekommen, in schlichter, einfacher Fassung, wie sie sich dem Verständnis des nur an ganz kleinen Betrieb gewöhnten Handwerkers anpassen. PAUL HAUSTEIN hat seine Aufgabe darum so gut gelöst, weil er in keiner Weise versucht hat, die ländlichen Arbeiter zu revoltieren. Er hat sie im allgemeinen in ihrem Anschauungskreise gelassen. Sie lösen die neuen formalen Aufgaben, die er ihnen gestellt, durchweg mit den sehr primitiven Mitteln ihres altgewohnten Brauches. Schmückender Zierat tritt nur bescheiden auf. Einfarbige ornamentale Zeichnung, mit dem Malhorn aufgetragen, daneben wohl auch aus gewöhnlichem Ton geformte Auflageschablonen, das sind die einzigen dekorativen Beigaben. Von Wirkung und Eindruck der so gefertigten Stücke geben unsere Abbildungen gute Proben, und sie bestätigen, daß durch HAUSTEINS förderndes Eingreifen nichts Anspruchsvolles, gesucht Effektmachendes in die einfache Tätigkeit der oberhessischen Töpfer getragen worden ist. Schon läßt sich ein schöner Erfolg für die in durchaus bescheidenen Verhältnissen lebenden Handwerker infolge der gesteigerten Nachfrage feststellen. Den Vertrieb der Waren hat bis jetzt nur die Firma L. NOACKS Nachfolger in Darmstadt übernommen, doch werden wohl auch in anderen Städten Niederlagen entstehen. Mögen diese Zeilen und unsere Abbildungen dazu beitragen. r.

KAFFEESERVICE ■ AUSGEFÜHRT VON SEITZ I IN HOMBERG

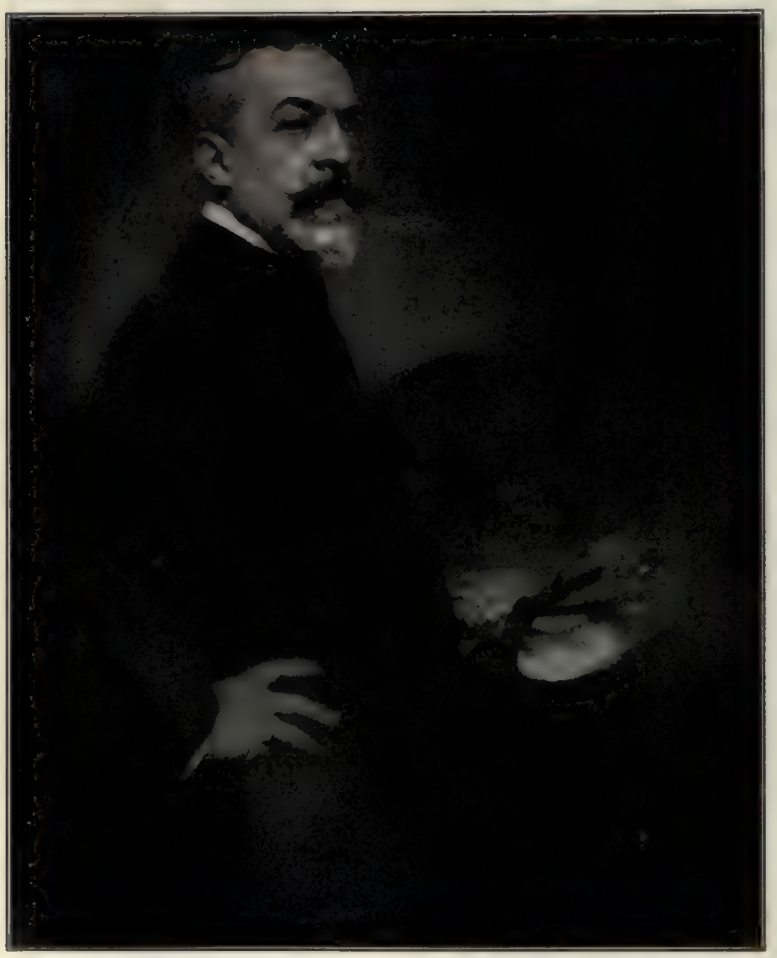
PAUL HAUSTEIN • OBERHESSISCHE TÖPFEREIEN • AUSGEFÜHRT VON H. SEIM U. SEITZ I IN HOMBERG A. D. OHM, FR. SCHIEBELHUTH U. LEONHARD BAUER IN LAUTERBACH • • •

AMERIKANISCHE KUNSTPHOTOGRAPHEN

Eine zeitgenössische Studie

Als vor drei Jahren die bedeutendsten Kunstphotographen Amerikas zusammentraten und die „Photo-Secession"-Vereinigung gründeten, lächelte man ungläubig, zuckte mit den Achseln und ließ es an Warnungen nicht fehlen. Schade um die Mühe, sagte man, das mag in der Radierkunst, Lithographie oder sonstigen graphischen Künsten gehen, in der Photographie ist das nicht möglich, — wer hat sich denn jemals darum gekümmert, ob eine Photographie künstlerisch wirkt oder nicht?

Aber die Kunstphotographen — die große Mehrzahl von ihnen junge, wohlbemittelte Leute — ließen sich nicht entmutigen, hörten auf keinen Rat und kein Bedenken und gaben nicht nach. Ein halbes Jahr später hielten sie ihre erste Ausstellung im National Arts Club in New York. Sie machte einen über alle Erwartung günstigen Eindruck. Der Kunstkritiker des New Yorker „Sun" schrieb sogar: „Endlich ist einmal im Arts Club eine erfreuliche Ausstellung, die künstlerischen Ansprüchen und Forderungen genügt. Ruhig bietet sie dar, was sie hat, vertraut der Wirkung der ausgestellten Arbeiten und fragt nicht nach Lob." Unter den Künstlern freilich lächelte noch mancher ungläubig und machte schlechte Witze, aber die meisten gaben doch zu, daß „etwas dran war". Es schien plötzlich niemand mehr dagegen zu sein. Hat vor drei Jahren fast noch Mut dazu gehört, für die Kunstphotographie Propaganda zu machen, so gehört beinahe jetzt schon Courage dazu, sich gegen die Kunstphotographie auszusprechen. Sie ist eine Mode geworden mit der ganzen unsinnigen Tyrannei, die Moden in Amerika haben.



EDUARD J. STEICHEN, NEW YORK — PORTRÄT (PHOTOGRAPHIE)

Es ist eine interessante Erscheinung, die wert ist, näher untersucht zu werden.

Die Herren Kunstphotographen hatten inzwischen ihre Hände nicht in den Schoß gelegt, sondern fleissig die Reklametrommel gerührt und eine dreihundert Bilder umfassende Kollektion auf eine Tournee durch die Vereinigten Staaten gesandt, und überall, in San Francisco, Chicago, Washington und selbst in Kanada einen durchschlagenden Erfolg errungen. In Pittsburg besuchten nicht weniger als 700—900 Personen täglich die Ausstellung.

Ein durchschlagender Erfolg also? Ja und nein. Ueberraschend war es auf alle Fälle, da man sich

ALFRED STIEGLITZ, NEW YORK — WINTER IN FIFTH AVENUE (PHOTOGRAPHIE)

RUDOLF EICKEMEYER, NEW YORK JAPANISCHE WINTERLANDSCHAFT (PHOTOGRAPHIE)

RUDOLF EICKEMEYER, NEW YORK SPÄTNACHMITTAG IM WINTER (PHOTOGRAPHIE)

ALVIN LANGDON-COBURN, NEW YORK • DACHGIEBEL (PHOTOGRAPHIE)

sonst in Amerika nicht allzu viel für Kunst interessiert. War doch die letzte jährliche Ausstellung der „Society of American Artists" schon vier Wochen eröffnet, als das erste Oelgemälde verkauft wurde, während diese photographischen Ausstellungen fast immer im Laufe von zwei oder drei Wochen einen Verkauf von zehn bis fünfzehn Bildern aufweisen, und zwar zu den selbst für die hiesigen Verhältnisse enormen, fast lächerlichen Preisen von $ 25—150. Aber ich weiß nicht recht, ob wirklich die Kunst, das Künstlerische in diesen Photographien, den Sieg errungen hat. Hier in Amerika ist eben alles mehr oder weniger Spekulation und künstlich erzeugte Modesache. Als unser bedeutendster Impressionist J. H. TWACHTMANN, der während seiner ganzen Karriere kaum zwölf Bilder verkauft hatte, im Alter von fünfzig Jahren starb, wurde sein Nachlaß mit vielem Lärmen verauktioniert, und ergab — wer hätte es je gedacht? — die erstaunliche Summe von nahezu hunderttausend Dollars. Selbstverständlich steckten die Eigentümer der zwölf Bilder, die sie zu einem Spottpreise erstanden hatten, hinter der ganzen Sache, sie hatten die Auktion arrangiert, die Preise zu unsinniger Höhe emporgeschraubt, und das Resultat war, daß sich diese Herren plötzlich im Besitze sehr wertvoller Bilder befanden. Unserem Indianer- und späteren Madonnenmaler DE FOREST-BRUSH, ging es ähnlich, glücklicherweise noch während seiner Lebzeiten. Er hatte kaum genug, um Kohlen im Winter zu kaufen und seine kinderreiche Familie zu ernähren, als ein Bostoner Millionär an einem seiner Bilder Gefallen fand und es für siebentausend Dollars erstand. Die Metamorphose war eine wunderbare, das nächstemal, als ich den Künstler traf, wohnte er in einem palastartigen Atelier, verkaufte jedes seiner Bilder für Tausende von Dollars — und konnte gar nicht genug malen, um alle Aufträge zu befriedigen. Die Erfolge gewisser europäischer Porträtmaler, meistens der weniger begabteren wie GANDARA, CHARTRAN, MADRAZO, ENCKE, und die Mißerfolge anderer wie BOLDINI, AMAN-JEAN sind auf dieselben Ursachen zurückzuführen. Die einen verstanden es, sich auf die richtige Weise einzuführen, die Neugier zu reizen und Modesache zu werden, und die anderen, die „törichten Träumer", die sich auf solche Sachen nicht verstanden, mußten unverrichteter Sache nach Hause ziehen.

Die Herren Kunstphotographen wußten nur zu gut, wie sie sich zu benehmen hatten, um Aufsehen zu erregen. Sie spielten Theater, kleideten sich in Kostüme, welche auffielen und die Menge verblüfften, und schrieen oft nur um des Schreiens willen. Und da sie, wie bereits erwähnt, fast alle bemittelte Leute sind, fingen sie an, sich gegenseitig zu bewundern und dieser Bewunderung auch materiellen Ausdruck zu verleihen. Herr STIEGLITZ kaufte dem Herrn STEICHEN ein halbes Dutzend Bilder für $ 300 ab, und ein noch reicherer Kunstphotograph kaufte dem Herrn STIEGLITZ einen einzigen Abdruck für $ 300 ab, und so ging es weiter. Jedes Ereignis wurde in der Tagespresse und in den photographischen Fachschriften geflissentlich von allen Seiten beleuchtet. Die Gesellschaft, die sich fast nie herabläßt, die Ateliers von Malern zu besuchen, zog in Scharen zu den

Kunstphotographen, deren Ateliers, was Luxus und geschmackvolle Einrichtung anbetrifft, bei weitem alles übertreffen, was sich die Mehrzahl der Maler leisten können. Herr STEICHEN hat sein Atelier ganz und gar in grau und braun ausstaffiert, Mrs. KÄSEBJER in grün und braun, und der junge COBURN in grün und gelb. Selbst ihre Passepartouts und das Papier, in das sie ihre Bilder einpacken, haben immer eine gewisse „individuelle, den Charakter des Photographen ausdrückende" Farbe aufzuweisen. Sie spielen alle miteinander ihre Rollen mit großem Raffinement, und ein jeder versucht in einer besonderen tournure d'esprit, schon gleich in der äußeren Gebärde sich als eine extravagante und durchaus mit nichts zu vergleichende, einzigartige Erscheinung hinzustellen. Sie leben wie Grandseigneurs in den allerfeinsten Hotels, reisen per Extrazug — dies ist durchaus keine Uebertreibung — und nehmen überallhin ihre Pose mit.

Und trotzdem sind es echte Künstlernaturen, die ihre Mission durchaus ernst nehmen. Sowie man eine ihrer Ausstellungen betritt und sich einen mit zahlreichen Photogravüren illustrierten Katalog für $ 2,00 gekauft hat, merkt man, daß es sich hier schließlich doch um etwas mehr als einfache Verblüffung des Publikums handelt. Das drückt sich schon im Arrangement auf die beste Art aus. Vor allem ist hier getroffen, was sonst immer auf unseren Ausstellungen fehlt, das richtige Verhältnis der Bilder zum Raum und eine gute Verteilung. Tritt man näher, so wird man von keinen Extravaganzen unangenehm berührt, und man hat sogleich die Beruhigung, die maßvolle Verhältnisse immer gewähren. Kein Bild schlägt das andere, alles ist in harmonische Gruppen verteilt und darf sich seiner vollen Wirkung erfreuen. Auch das kleine Talent, und schließlich besteht ja alle Kunstphotographie nur aus kleinem Talent, gefällt, weil es an seinem Platze steht und sich nicht überhebt. Dazu kommt dann noch die Ausstellung von Arbeiten von ALFRED STIEGLITZ, EDUARD J. STEICHEN und ALVIN LANGDON-COBURN, dreier wirklich bedeutender Künstler,

ALFRED STIEGLITZ, NEW YORK

MENSCHENWERK (PHOTOGRAPHIE)

die auf mich eine außerordentliche Wirkung ausgeübt haben. Ich drücke das absichtlich so persönlich aus, weil ich ganz gut weiß, daß man in Künstlerkreisen doch noch nicht allzuviel für die Kunstphotographie übrig hat. Ich weiß auch ganz gut, was sich alles gegen sie einwenden läßt, und worin ihre Beschränkungen, die wohl niemals überwunden werden können, bestehen. Mein erstes Gefühl ist aber trotz alledem bei ihrem Anblick gewesen, daß diese temperamentvollen Arbeiten echtem künstlerischen Denken und Können entsprungen sind. Das eigene Gefühl oder in anderen Worten die Wirkung, die durch Betrachtung eines Gegenstandes in uns erzeugt wird, entscheidet ja schließlich alles in der Kunst. Und wenn ich mich frage, enthält z. B. dieses Lokomotivenbild von STIEGLITZ, dieses Porträt von STEICHEN oder diese Landschaft von COBURN genug Stimmung und künstlerisches Empfinden, in der Wahl des Sujets sowohl als in seiner Ausführung, um mir dieselbe oder eine ähnliche Befriedigung zu geben wie eine Lithographie oder Radierung von WHISTLER, so muß ich es in gewissem Sinne bejahen. Und alle Bedenken, die ich dann zu Hilfe gerufen habe, haben mir dieses Gefühl nicht nehmen können, und es ist von Bild zu Bild, bei jeder Betrachtung immer stärker und sicherer geworden.

Es ist keine laute, großtuende Kunst, die wir in diesen Ausstellungen finden. Es ist stille, fleißige Arbeit, die in einem seltsamen Kontrast zu dem öffentlichen Auftreten, dem Reklameschwindel und der theatralischen Pose ihrer Vertreter steht. Es hat mir manches Kopfzerbrechen verursacht, und ich habe nur die eine Erklärung dafür gefunden, daß das Künstlertemperament WHISTLERS, der fast mehr Sorgfalt auf seine Handlage als auf seine Taten verwandte, typisch amerikanisch ist, d. h. viel Lärm zu machen, viel unnützen Staub aufzuwirbeln, den Erfolg förmlich bei den Haaren herbeizuziehen und trotz alledem gute Arbeit zu liefern.

Die amerikanische Kunstphotographie versucht nicht alle nur denkbaren Ideale zu verwirklichen, aber wohin sie einmal den Fuß gesetzt hat, dieses Gebiet erobert sie sich mit hartnäckiger Beharrlichkeit. Sie kokettiert sogar ein wenig mit ihrer Nüchternheit, wie die meiste einheimische, hier in Amerika hervorgebrachte Kunst. Die Herren Kunstphotographen experimentieren aus Liebhaberei, aber mit seltsamer Ausdauer und fast fanatischer Energie. Sie machen sich die Lösung irgend eines Problems zur Aufgabe — dieses oder jenes Sujet sollte sich auch künstlerisch in der Photographie darstellen lassen — und experimentieren dann mit der Hartnäckigkeit eines Yankee — sie haben ja Geld und Muße — bis sie dieselbe gelöst haben, selbst wenn es Jahre in Anspruch nehmen sollte. STIEGLITZ z. B. arbeitete fünf Jahre an seinem „Winter in Fifth Avenue“ (Abb. S. 331); in jedem Schneesturm machte er Aufnahmen, bis er endlich das gewünschte Resultat erzielte.

Bewundernswert ist auch die technische Vollkommenheit dieser Arbeiten. Obwohl ich geradezu darnach suchte, war unter den dreihundert Bildern, selbst unter den vielen gleichgültigen und törichten, kaum ein Dutzend zu finden, das eigentlich technisch schlecht wäre. Eine gewisse weltmännische Eleganz und selsame Sicherheit war fast allen Arbeiten eigen.

Wenn trotzdem die Ausstellungen den Kunstkritiker nicht völlig befriedigten, so ist das wohl der eigentümlichen Stellung, welche die Photographie im Reiche der Kunst einnimmt, und der Beschränkung ihrer ausführenden Mittel zuzuschreiben. Es genügt nicht, in der Kunst überhaupt nur etwas zu können. Sie verlangt einen Zweck, in welchem sie erst Verwirklichung, Sinn und Berechtigung erführe. Und ich bin mir noch nicht recht im klaren, worin der Zweck der Kunstphotographie eigentlich liegt. Mit den graphischen Künsten zu wetteifern, — das würde nur zu eitlen Nachahmungen führen und ihren Wert verringern. Die Photographie hat gewisse künstlerische Eigenschaften, wie z. B. die weiche Dunkelheit ihrer Schatten und die zarte ohne Linien zu erzeugende Verschmelzung von Licht- und Schattenpartien, die nur ihr eigen sind. Und ebenso gibt es gewisse Sujets — besonders Bewegungs- und atmosphärische Effekte —, die nur sie mit derselben Leichtigkeit wiederzugeben vermag. Die Kunstphotographie sucht heute nur. Sie sucht auf gut Glück, überall, ein jeder ihrer Vertreter auf seine Weise. Erst wenn sie sich vollständig bewußt geworden ist, worin ihre Eigenart besteht, und wie sie dieselbe künstlerisch ohne Nachahmung anderer malerischer Darstellungsweisen zu gestalten vermag, wird der Kunstkritiker und vielleicht auch der Kunsthistoriker bereit sein, sie voll zu würdigen.

New York SADAKICHI HARTMANN

ERNST STIEBLER
• KARIKATUR •

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

JOSEPH SATTLER

TITELBILD DER ›NIBELUNGE‹ (VERKLEINERT)

JOSEPH SATTLERS NIBELUNGE
von Gustav Kühl

Wenn wir uns fragen, welche Eigentümlichkeit das moderne Buch, soweit es ein Erzeugnis der Buchdrucker*kunst* ist, von den Büchern des jüngstvergangenen Menschenalters unterscheidet, und welches das gemeinsame Ziel ist, nach dem die mannigfachen Einzelbemühungen der Schrift- und Buchkunst in den letzten Jahren strebten, so ist die Antwort bald gegeben: ein geschlossenes und energisches Satzbild. Dies war es, was seinerzeit schon die Münchener Renaissancebewegung um 1880 an den alten Inkunabeldrucken entdeckte, und was noch unablässig an ihnen gepriesen wird; dies, was die Kritik an den Druckwerken des ausgehenden 19. Jahrhunderts vermißte. Man entdeckte nämlich hier, und namentlich im Fraktursatz mit seiner schmalen Schrift und den breiten Ausschlüssen, eine empfindliche Zerrissenheit und Flauheit; die feinen und dünnen Buchstaben ergaben eher ein graues als schwarzes Gesamtbild, dessen Spiegel sich von dem weißen Blatte nur unscharf und unsicher abhob. Darum wurden stärkere Typen geschnitten, größere Schriftgrade wurden bevorzugt, und die Zeilen eng aneinandergerückt, wie dies in den Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts der Fall ist. Alles Weiß innerhalb des Satzes war direkt verpönt; nicht einmal sachlich begründete Lücken und Absätze wurden geduldet, und allerhand Schnörkelchen, oft von wunderlichster Form, mußten bald schwarz bald farbig die defekten Zeilen „füllen“. Wie die Schrift sollte dann auch die Illustration einen festen Körper bilden und sich am liebsten mit jener zu einem solchen zusammenschließen. Das tonige Bild, die leichte Skizze, die mitten im weißen Raume schwimmt, verschwand, die flächige, deutlich umrahmte Zeichnung trat an die Stelle, und der unlängst erfundene Zinkdruck gab in weit höherem Grade als der alte Holzschnitt die Möglichkeit eines energischen Schwarz. Endlich fügt man wohl noch eine ornamentierte Leiste hinzu, die den Satzkörper knapp umschließt oder wenigstens einzelne seiner Kanten stützt. Je fester aber der Satz umgrenzt ist, desto weniger Bedeutung hat die Buchseite, das Papierblatt als solches und sein weißer Rand; er wird unbeschnitten und möglichst breit gelassen, der Spiegel stark aus der Mitte nach innen und oben gerückt, so daß das Buch oft beinahe einen provisorischen Eindruck macht; das ungebundene Buch wird bevorzugt.

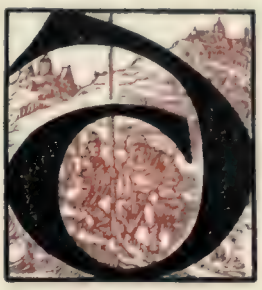
So kommt das Ideal der modernen Buchseite zustande: von einem gleichgültigen, verfließenden Papierrande umgeben ein fest komprimiertes schwarzes Rechteck, der eine, einheitliche Satzkörper. Von den Morrisdrucken bis zur Festschrift der K. K. Hof- und Staatsdruckerei in Wien: stets dieselbe Tendenz, das Schriftbild in sich zusammenzudrängen und als derben viereckigen Block in die Fläche des Papiers einzulassen, wie in den alten Inkunabeldrucken.

Und nun schlagen wir SATTLERS Nibelungen auf. Wie sonderbar! Ist das der Künstler, der durch zahllose Zeichnungen das Verständnis und den Geschmack für die Kultur des 16. Jahrhunderts hat heben helfen, der eigentlich in der Wiegenzeit des Buchdrucks lebt und webt? Keine Erinnerung hier an GUTENBERG und seine Schule und der klarste Gegensatz, fast wie ein Protest, gegen die moderne Theorie vom geschlossenen Satz. Die Seite ist nicht schwarz, sondern weiß. Nicht eng zusammengedrängte Buchstabenzeilen sind das erste, was das Auge erblickt, sondern eine große Fläche des schönsten, gelblich getönten Büttenpapiers, dessen Ränder, obzwar unbeschnitten, ein klar begrenztes Rechteck bilden. Ueber diese Fläche in freier Ordnung hingelegt die Zeilen vierreihiger Strophen, links gleichmäßig beginnend, nach rechts ungleich weit verlaufend, so daß die linke Kante die verschobene Achse des Bildes darstellt wie bei einer Windfahne, diese Achse aber noch wieder gestört durch zwei dunkle viereckige Initialen, die an beliebiger Stelle angebracht zur Hälfte über die Kante

hinausragen, sowie durch die vorgesetzten roten Strophenzahlen. Die Schrift endlich, aus deren Mosaik sich der lockere Körper dieser Strophen zusammensetzt, zwar kräftig, aber alles andere als fett, vielmehr leicht und licht, sehnig und sperrig und in den Einzelformen wie im Satz von einer Weiträumigkeit, die eher an antike Marmorinschriften erinnert als an mittelalterliche Handschriften und Inkunabeldrucke.

Dies kann man zum Teil der künstlerischen Individualität JOSEPHSATTLERS in ihrem gegenwärtigen Entwicklungsstadium zuschreiben, denn sicher geht die Art des Künstlers in seiner jetzigen Reife nicht mehr wie früher in der kleinen und gedrängten Manier der alten Holzschnittmeister auf, die er in seinem „Bauernkrieg" hie und da direkt kopierte. Durch die ganze Reihe seiner Schöpfungen hindurch, von den Wiedertäufern über den Totentanz und die Geschichte der Rheinischen Städtekultur bis zu unsern Nibelungen hin geht ein zunehmender Zug zum Großen, zur Beherrschung schlichter und ruhiger Flächen, statt des Gekrissels und Gekribbels, das manchen seiner ersten Zeichnungen und Exlibris ihren sonderbaren Reiz gibt. Allein da ist noch etwas anderes.

auernkrieg und Wiedertäufer waren historische Gemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und SATTLERS Illustrationen spiegelten in Technik und Stimmung jene Zeit wieder. Der Inhalt des Nibelungenliedes hingegen gehört keiner bestimmbaren Zeitepoche an, sondern der zeitlosen Sphäre der epischen Kunst, die die Jahrhunderte wie Bergspitzen überblickt, in der die Menschen überlebensgroß zu mythischen Halbgöttern werden, denen alles historisch Erfaßbare nur wie Kostüm um die Schultern hängt. Diesem Epos, dessen Geographie den Ober- und Niederrhein, Dänemark und Island und anderseits die Donau bis Wien hinunter umfaßt, das altgermanische Göttersagen mit Ezel und Hildebrand verschweißt und durch die christliche Kultur des Mittelalters mildert, hat SATTLERS Kunst das passende Gewand geben wollen. Die *Sache* war es, die ihn einen neuen Stil der Buchausstattung finden ließ. Deutlich weckt sein Werk in Schrift und Schmuck allerlei Erinnerungen an alte deutsche Handschriften; aber diese Erinnerungen klingen nur so mit, als Ganzes sieht es sich anders an als die Codices des 13. und 14. Jahrhunderts.



ie Type ist eine lateinische Minuskel größten Maßstabes, in ihren Formen dem mittelalterlichen Buchstabencharakter genähert; nach ihrer rundlichen Form könnte man sie eine Unziale, also romanisch nennen, die größere Höhe aber, das etwas Steife, Knappe, Gereckte ihrer schmalen aufrechten Schäfte macht sie der Gotik stilverwandter als der schweren und gedrückten romanischen Schrift. Sie ähnelt indessen nicht nach Art der Typen von WILLIAM MORRIS den geschriebenen Federzügen der mönchischen Zeit, sondern hat etwas stark Metallisches, etwas von plattgeschmiedetem Eisendraht, und auch die kleinen lappigen Auswüchse, die den Hauptstrich einzelner Buchstaben in der Mitte verstärken, und die SATTLER von den gemalten Initialen gotischer Handschriften übernahm, sind viel magerer als dort und sehen — wie Wilh. Niemeyer treffend bemerkt hat — fast aus wie die zu Blattformen ausgehämmerten Enden des Eisenbandes, wie es uns in Türbeschlägen und Buchbeschlägen mittelalterlicher Zeit begegnet. (Vgl. den Titel dieses Aufsatzes.) Auch die Schriftbänder gelegentlicher Ueberschriften sind viel straffer und strenger gestaltet, als es in illuminierten Manuskripten der Fall ist, und selbst die Initialen, so bewundernswert feine Details sie enthalten, zeigen stets, daß sie Erzeugnisse der Druckkunst sind und durchaus nicht mit mittelalterlichen Vorbildern kokettieren wollen. So läßt SATTLER das Antlitz eines mittelalterlichen Buches fortwährend durchlugen; aber wesentlich gibt er etwas durchaus anderes: ein modernes typographisches Werk von höchster, feierlichster Monumentalität, der Jetztzeit entrückt, an die Daten der mittelalterlichen Literatur und Geschichte nicht gekettet, sondern erhabenen Ranges seiner eigenen freien Welt angehörend, volkstümlich, aber über den Völkern stehend, altertümlich, aber ewig. Und genau entsprechend sind die großen Vollbilder gehalten: mächtige Idealköpfe, still emporgehobene Gestalten und Szenen, die auf der Schaubühne der Ewigkeit zu leben scheinen, aber in Rüstungen und Prachtgewänder gekleidet sind, die wiederum eine bestimmte, uns Heutigen fremd gewordene Kulturperiode verraten.

us alledem ist zu ersehen, daß wenn dieses Nibelungenwerk ein eigentümliches und individuelles Ansehen bekommen hat, dies nicht SATTLERS künstlerischer Erfindungskraft allein zu verdanken ist, sondern zugleich der großen Dichtung selber, die dem Künstler, der mit Seele und Sinnen in ihrer mythischen Welt untertauchte, etwas von der eigenen unvergänglich lebendigen Größe mitteilte. Und das mögen sich überhaupt unsere Buchkünstler merken, und für alle Künstler darf es gelten: Besorgtheit um die eigne Individualität ist Schwäche; je tiefer man sich in den Gegenstand versenkt, je ernster man sich der Sache hingibt, desto sicherer wird man vor dem leeren Nachahmen bloßer Formen bewahrt sein, desto ursprünglicher wird die Erfindung quellen.

s ist ja nicht allen gegeben, sich so in ein fremdes Wesen einzuleben; nicht jeder findet ein Sujet, das so ganz seiner inneren Natur entspricht; auch gibt es nicht jeden Tag ein Nibelungenlied zu illustrieren. Allein umso bedeutender gerade muß SATTLERS Leistung erscheinen. Selbst die Arbeiten WILLIAM MORRISENS und seiner Nachfolger bleiben an Originalität und an poetischem Reichtum weit hinter SATTLER zurück. Ihnen ist die Dekoration Selbstzweck, der Endzweck ihrer Arbeit, und diese ist freilich vollkommen und ausgeglichen, weit mehr als bei dem deutschen Künstler; SATTLER, als der *dichtende* Maler, ist der Stimmung, der Gunst der Stunde anheimgegeben, und leider hat diese manches Mal versagt, so daß hier und da Spuren eines zeitweiligen Erschlaffens in seiner siebenjährigen Riesenarbeit zu bemerken sind. Allein es ist sonderbar: während man in den englischen Büchern fast nie liest, und gut daran tut, da man sonst z. B. in der Monumentalausgabe des CHAUCER einen bedenklichen Mißklang zwischen den launischen, harmlosen und derben Plaudereien von Canterbury und dem strengen und tief versonnenen Liniengerank MORRISENS oder gar den blutarmen Figurengruppen von BURNE-JONES empfinden würde, die so garnichts mehr von altenglischer Muskelkraft ahnen lassen; während man in den Bildern der neuen englischen Bibeldrucke nie etwas von alttestamentarischer Stimmungsmacht empfindet, all jene Prachtwerke überhaupt nur mit halbem Interesse wie Bilderbücher durchblättert, wird man bei SATTLER durch die Zeichnungen stets gepackt, um gleich hineingezogen zu werden in die Handlung, in den Text. Nicht durch aufreizende und deutungsbedürftige Moritatenbilder geschieht das, sondern durch die heimliche Lebensintensität seiner Zeichnungen, in denen sich der Gang des großen Gedichts wie in tiefen Brunnen spiegelt. Alles wirkt da zusammen: das klare, ruhige, saubere und doch großzügige Ornament, die wechselnde, stets psychisch bedeutsame Farbe und der lyrische oder novellistische Inhalt der Initialen.

on diesen Initialen — es sind nicht weniger als 600 — muß ein besonderes Wort gesagt werden. In ihnen ist quantitativ und qualitativ die Hauptarbeit geleistet, und in ihnen besitzt die deutsche Kunst jetzt ein Non plus ultra, das einzig in den Initialen HANS HOLBEINS seinesgleichen hat. Fast stets decken diese Initialen denselben Raum, ein etwas überhöhtes Geviert; stets zeigen sie auch dieselbe Form eleganter römischer Majuskeln, von denen nur einige, wie z. B. das N und die Nebenformen des D, E und V nebst U die unziale Minuskelform bekommen haben. Den Grund aber des Gevierts um den ausgesparten Buchstaben herum und zwischen seinen Schäften und Balken füllt ein Bild: ein ornamentales Ranken- oder Blätterwerk, eine Figur, ein Kopf, eine Landschaft. Stets liegt der Schmuck hier mit dem Buchstaben in einer Ebene, er bildet den Grund, aber nicht den Hintergrund, wie das sonst bei manchen Initialkünstlern Gebrauch ist. Und was diese kleinen Bilder an Erfindung und Kompositionsreichtum zu kosten geben, das übersteigt wirklich alle Grenzen; man traut seinen Augen nicht, wenn man von einem zum andern geht. Großenteils sind sie durch ihre Farbe und lineare Erscheinung diskrete Stimmungsträger — sei es, daß sie ein bloßes Ornament, sei es, daß sie einen ausdrucksvollen Kopf auf ihrem Grunde zeigen — manchmal, doch selten, auch nur ein indifferenter Schmuck. Die Mehrzahl aber bringt in den gelassenen Bericht des epischen Erzählers allerlei Nebendinge herein, deren Be-

deutung ungleich ist, die meistens nur ein bißchen interessantes Kleinleben zeigen wollen, sich aber zu Zeiten auch in die Höhe des tragischen Dramas wagen und den Vortrag des Rhapsoden mit gell schwirrenden Harfenschlägen begleiten. Von den Helden des Gedichts, von Siegfried, Krimhild und Hagen wissen sie nur selten zu berichten, und wenn, dann simpel, volkstümlich-kindlich; dafür sind vielmehr die Vollbilder da. Aber der wechselvolle und bewegte Hintergrund, von dem die Gestalten der Heroen sich abheben, das Volk, das von diesen Edlen beherrscht und beschenkt wird, die Burgen und Städte, die sie auf ihren Zügen besuchen, die Wappen, mit denen sie Schild und Kleid schmücken, und wiederum die Wirkung ihrer Handlungen auf den gemeinen Mann, das Echo ihrer gewaltigen Leiden und Triumphe in der Brust des teilnahmvollen und verständnislosen Zuschauers, das mannigfaltige Leben, das die Hofhaltung und die kriegerischen Sitten der Großen in Bewegung setzen, das alles kommt hier zutage, niemals den Text unterbrechend, nie aufdringlich, nur so nebenbei in einem Buchstaben untergebracht, den man lesen kann, ohne sich der mitlaufenden Illustration selbst bewußt zu werden. Wie wird es da lebendig um die einsamen Helden des großen Trauerspiels! Bewaffnete oder unbewaffnete Boten und Reisige, Turmwächter, die ins Horn stoßen, Fergen und Fischer, Küfer und Schenken, Ritter und Pagen, tanzende Paare, fahrende Spielleute mit Dudelsack und Geige, Fenster mit neugierigen Köpfen, Hochzeitstänzer, Krüppel, Eremiten — was alles sich zusammendrängt, wo etwas los ist, das taucht in buntem Wechsel vor uns auf, um ebenso schnell wieder zu verschwinden, wie begleitende Mittelstimmen in einem musikalischen Satz, die keine thematische Bedeutung haben. Zu größerer Wucht sammelt es sich in einzelnen Zyklen dieser Initialen. Da sind zunächst diejenigen des vierten Gesanges, die die Werbefahrt zur Brunhild nach Island begleiten: leidenschaftlich bewegte Köpfe von etwas hyperboreischem Typus, die so die grotesken Liebhabereien ihrer körperstarken Königin in etwas erklären; Augen und Haare dieser Köpfe sind stürmisch erregt, als ahnten sie voraus, was kommen will, und wenn sie sich auch im nächsten Gesange (Brunhilds Hochzeit) zu lächelnder Heiterkeit beschwichtigen, so wagt man ihnen doch nicht zu trauen, sie bleiben unheimlich. Noch mehr als sie erheischen die entzückenden Landschaftsbilder, in hellgrauer oder grünlicher Färbung, unsere Aufmerksamkeit, die die ganze Reise die Donau hinunter begleiten. Gleich staunenswert ist die erfindende Phantasie des Künstlers, die hier burgbekrönte Berge und Flußufer, Brücken, Mühlen, Stadtmauern, Türme, Tore und Marktplätze in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit erschaute, und das Geschick, mit dem die winzigen Bildchen in die Lücken der Buchstaben eingelassen sind und in ihren getrennten Teilen miteinander korrespondieren. Gewaltig aber wird SATTLER in den Totentanz-Initialen. In der Zeit, wo sich Siegfrieds Tod bei der Jagd vorbereitet, sieht man auf jedem Blatte den Tod, wie er einem Spürhunde gleich suchend durch den finstern Wald trabt, innehält, sich versteckt, wieder weitereilt, eine rastlose Unruhe verratend, bis endlich das edle Wild niedergestreckt ist. Dann verschwindet er, um später im zweiten Teile, in Ezels Burg, von neuem aufzutauchen und nun nackt und offenkundig seine grotesken Tänze und Sprünge aufzuführen, zu denen er sich schließlich noch die Fackeln holt, die seine dürre graue Gestalt mit blutigem Liniengeflecht umflammen.

chwer ist es hier innezuhalten. Immer und immer wieder drängt sich dem Betrachtenden, der gern das formell Interessante und Entscheidende betonen möchte, die reiche Poesie der SATTLERschen Schöpfung auf. Und — mit Recht. Denn im letzten Grunde ist es doch der Inhalt, nach dem wir suchen, und den das Auge um so unmittelbarer erschaut, je vollendeter er durch die Form in die Erscheinung getreten ist. Man möchte das ganze Werk durchblättern und Seite für Seite abgrasen, zeigen, wie es sich schon vorbereitet, wie nicht eine Anzahl stumpfsinnig leerer Schmutztitel nach englisch beliebter Sitte das Entree des Buches bilden, sondern wie die weißen Blätter durch ihre großen Wasserzeichen den Erzählungen des Buches präludieren: auf der ersten Seite der durchscheinende Profilkopf der Krimhild, in glasfensterartigem Stil, von großem Adel in den Zügen und bei allem Liebreiz einer rassigen Härte im Blick, auf der zweiten das Initialmonogramm des Gedichts, vom Drachen ornamental umkränzt. Auch trägt jedes Blatt durch das ganze Buch hindurch am Fuße als Wasserzeichen den Titel DIE NIBELUNGE in großen Versalien, so daß er beim Umschlagen immer wieder aufweht mit dem sagenhaften Klang seiner Vokale. Die erste bedruckte Seite,

JOSEPH SATTLER TOTENTANZ-INITIALEN

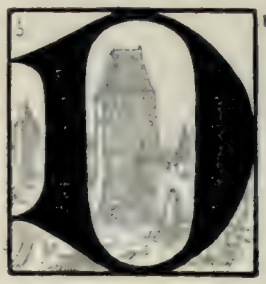
das eigentliche Titelblatt, zeigt dann in einem Umrißbilde die beiden Hauptmotive der Dichtung in Eins verwebt: Krimhild und Hagen, ein lichter und ein trüber Akkord, der letztere nur wie ein lauernder Wolkenzug dem hellen beigesellt, den er zu ersticken droht. Dann sieht man auf der ersten Textseite als Krönung eine Leier, zwischen deren Saiten hindurch das Rheintal mit seinen Bergen und Burgen sichtbar ist — das Lied beginnt. Jeder einzelne Gesang wird durch ein kleineres dekoratives Bild mit der Nummer eingeleitet, meist ein Rund oder ein anderer geometrischer Rahmen. Eine zweite Leier, von zwei Kuhhörnern gebildet, schmückt das Vorbild des zweiten Teils; sie aber umrahmt die Ansicht einer exotisch-primitiven Felsenburg, den fernen Ezelpalast, den Schauplatz des niedergehenden Teils der Tragödie.

as bloße Blättern tut es auch noch nicht, man muß lesen. Man muß in Ruhe und Muße das gesamte große Gedicht an sich vorübergehen lassen. Erst dann wird man die vielen Dekorationsstücke im Text verstehen: fühlen, wie ihre Farben die Stimmung der jeweiligen Situation verstärken und vertiefen, merken, was durch ihren Inhalt gesagt oder angedeutet ist. Ich erinnere an den Pagen mit dem Licht und an den Kopf des Hunnen, der den Geruch brutzelnden Menschenfleisches aus dem brennenden Saal in seine krause Nase zieht. Manche Themata treten gleich Leitmotiven wiederholentlich auf, echt episch die Ereignisse vorwegnehmend und repetierend. So das Lindenblatt, das Siegfrieds Verwundung ermöglicht, so der Schlüssel als Zeichen des Hortes, so der Tod in seinen verschiedenen Gestalten; einer der gramvollen Initialköpfe, von denen ich sprach, zeigt sich schon, als Mutter Siglinde weint, da ihr Sohn zu den Burgunden reisen will. Und der Traum Krimhildens vom Falken und den zwei Adlern, mit dem das Epos beginnt, und von dem später nicht wieder die Rede ist, wird bei SATTLER in dem Bilde, wo Krimhild das Kreuz auf sein Hemde näht, wieder aufgenommen — er steckt im Säulenkapitäl ihrer Kemnate — und bildet außerdem das Schlußstück nach dem Tode Siegfrieds, so daß sich erst hierdurch der erste Teil der Dichtung kompositionell abrundet.

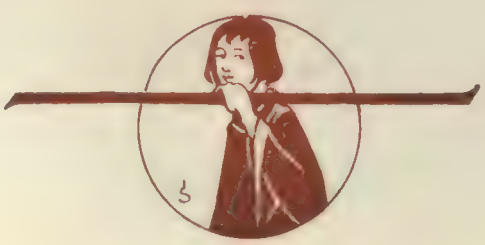
Nur beim Lesen kann man endlich auch den großen Vollbildern SATTLERS gerecht werden. Diese Bilder sind augenscheinlich die Schmerzenskinder in seinem Werke und zu einem Teile, sagen wir es rund heraus, mißglückt. Ich habe sogar die Meinung aussprechen hören, sie gehörten nicht hinein, sie störten nur, es sei eine konventionelle Idee, solche bunten Vollseiten überhaupt zu bringen. Das ist meine Ansicht nicht. Wenn man im zweiten Gesange den Kampf zwischen den Burgunden und Sachsen zur Hälfte gelesen, den Sieg Siegfrieds über den einen der beiden feindlichen Könige Liudgast erlebt hat, wenn dann plötzlich beim Umschlagen das monumentale Profilbild des Helden in Harnisch und Schild in heroischer Ruhe und Unbedingtheit erscheint, dann wird es einem erst klar und natürlich, warum Liudger sich in der nun folgenden Szene streitlos ergibt, sobald er Siegfrieds Wappenschild zu Gesicht bekommen hat. Und so überall. Es ist eine epische Größe in diesen mächtigen, farben- und formenstrengen Bildern, vor der die Bedenken gegen die Ausführung des einzelnen zunächst verstummen müssen. Das deutsche Volk ist nicht eigentlich episch veranlagt, wenigstens hat es sich seit einem halben Jahrtausend kaum mehr von dieser Seite gezeigt; analog fehlt ihm in der bildenden Kunst die Begabung für das Fresko. Seit DÜRERS Allerheiligenbild ist nichts mehr von ähnlichem Charakter bei uns geleistet; erst das 19. Jahrhundert hat nach CARSTENS' Vorgang, doch immer in Anlehnung an alte Vorbilder, eine Art romantisches Fresko geschaffen: CORNELIUS und die Nazarener, RETHEL und SCHWIND. Hier in SATTLERS Bildern zum Nibelungenlied, wie auch schon in einzelnen Blättern aus dem „Totentanz" und der „Harmonie", sind die Ansätze zu einer modernen deutschen Freskokunst zu sehen — sie stehen insofern in einer Linie mit THOMAS Lithographien, mit KLINGERS Gemälden und den Bildern von HODLER. Gewiß, es ist manches unvollkommen. Die Zeichnung befriedigt nicht immer; ich gebe das Bild von Siegfrieds Tod ohne weiteres preis. Ich weiß auch, daß kaum eines unter allen farbig ganz befriedigt; das liegt aber nicht am Entwurfe des Künstlers, sondern an einem Mißgriffe bei der Reproduktion, worüber gleich noch ein Wort. Ueber eine gewisse Leere in der Komposition indessen, über Starrheit

und Ausdruckslosigkeit der Gesichter und Gesten rede man nicht; das ist eben die Stimmung des Fresko, darin liegt gerade das Neue und dauernd Gültige dieser Bilder, die erstarrte Abdrücke ohne Augenblicksleben sind, in denen die Allgegenwart des Mythus zur Erscheinung kommt, dessen Züge nicht mehr im Wechsellichte des Zufalls spielen können. Die Brautgemachszene zwischen BRUNHILD und GUNTHER im Morgendämmer, bevor sie ihn losbindet, der wie ein steinerner Kruzifixus zu ihr niederblickt; der Streit der Königinnen (wenn man die unerträgliche Buntheit zu überwinden vermag), die Szenen wo Krimhild näht, wo sie den Leichnam des Gatten findet, wo Hagen den Hort versenkt, sodann Hagen mit Volker auf der Wacht, Krimhild mit Gunthers Haupt vor Hagen und endlich des alten Hildebrand Henkertat — überall dasselbe regungslose Schweigen mitten in der lärmumtosten Handlung, die Figuren wie im Augenblicke des Handelns zum Bildnis geworden, durch eine Zauberhand in Mythen gewandelt, in unvergängliche und unwandelbare Urtypen ihrer elementaren und gewaltsamen Gemütsnatur. Das Antlitz des Schicksals ist Stein.

Darum braucht es freilich noch keine Medusa zu sein und auch uns zu versteinen. Die Vollbilder des Nibelungenwerkes sind leider nicht bloß steinern sondern tot, nicht kalt sondern flach. Und daran trägt die verfehlte Reproduktion die Schuld. Wir kennen ähnliche Blätter von SATTLER, die ganz anders sind. Wir kennen die zwei singenden Köpfe auf dem Notentitel zu LISZT-BUSONIS Choralvariationen „Ad nos ad salutarem undam"; wie weich und tief und satt sind hier die Farben, wie wohltönend zueinander getimmt! Selbst der Siegfriedkopf aus den Nibelungen, der etwas verändert und nur einfarbig bei BREITKOPF & HÄRTEL gedruckt ist, sieht viel besser aus, einzig weil er die rauhen, getuschten Flächen als solche erkennen läßt. Warum die Vollbilder des Nibelungenwerkes in Buchdruck hergestellt, mit platten Platten gedruckt werden mußten, ist unbegreiflich. Jede sinnliche Schönheit ist den Farbflächen dadurch genommen; jede Tiefe und Fülle, jeder Wohlklang, jede Patina und Porosität. Oelglatt, bald lehmtrüb, dann wieder anilingrell erscheinen sie dem Auge. Und wie die Farben an sich, so verfehlt, oft unfein ist ihre Zusammenstellung. Nicht überall, gewiß nicht; vieles bei den Initialen z. B. ist von berückender Schönheit, von würdigstem Adel. Aber von den Vollbildern ist kaum ein einziges wirklich vollkommen. Sogar in den Kleinbildern und Initialen, so glänzend präzis sie ausnahmslos gedruckt sind, vermißt man hier und da den künstlerischen Takt; so in dem zweifarbigen Rundbildchen vom Schlachtfeld am Ende des Dänenkrieges: das Rot, das die zweite, ergänzende Farbe bilden sollte, ist hier so viel stärker ausgefallen als der graue Hauptton, daß man fast ein Negativ vor sich zu haben glaubt. Wunder, daß der Künstler diese Fahrlässigkeiten gebilligt hat.



urch solche Ausstellungen soll und kann natürlich das Verdienst der Reichsdruckerei nicht geschmälert werden, uns in siebenjähriger Arbeit ein künstlerisch und technisch glänzendes Monumentalwerk geschenkt zu haben, wie es seit den ersten ruhmvollen Zeiten der Buchdruckerkunst nicht wieder dagewesen ist in Deutschland. Und ebensowenig können sie die Leistung des Künstlers verkleinern. Es ist halt Schicksal des deutschen Volkes, daß selbst an seinen größten Werken etwas Unausgeglichenes, noch zu Vollendendes bleibt; und grade das ist vielleicht ein tröstliches Zeichen, ein Beweis, daß wir uns noch immer in aufsteigender Linie befinden. Jedenfalls kann es JOSEPH SATTLER nicht kränken, wenn wir aus seinem vollen Lorbeerkranze einen einzelnen Zweig herausnehmen und wieder in die Erde stecken: DEN — für die Zukunft!

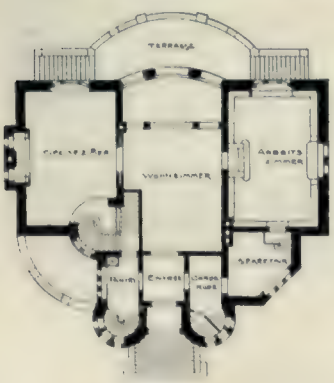


FRITZ SCHUMACHER — ENTWURF ZUR VILLA PROF. VON HALLE IM GRUNEWALD

DREI VILLEN VON FRITZ SCHUMACHER

Gibt es eine schönere Beschäftigung im Leben, als sich eine Wohnung einzurichten?

Ja, gewiß — sich ein Haus zu bauen, ein eigenes Haus, und dieses sich zum Heim ausgestalten, das heißt die Freude an der Einrichtung einer Wohnung ums Zehnfache steigern. Freilich — nicht jeder kann es; denn zum Bauen gehört Geld, und wenn auch kein großes Kapital nötig ist — denn ob man Mietzins oder Hypothekenzins bezahlt, ist ja gleichgültig — so braucht es doch eines sicheren Einkommens von gewisser Höhe, damit man eben die Hypothekenzinsen zahlen kann. Wer aber dieses oder jenes hat, der sollte sich auch die Freude eines Hausbaus, des Einrichtens und Besitzens eines eigenen Heims einmal im Leben gönnen, wenn anders seine Lebensverhältnisse ihm die Stetigkeit des Wohnens an einem Orte verbürgen. Die Kunstbewegung unserer Tage aber kommt solchem Vorhaben ganz besonders entgegen. In der voraufgehenden Periode errichtete man Bauwerke in allerhand Stilen der Vergangenheit, man baute z. B. in Deutschland Villen in italienischer Renaissance, und dem Besitzer blieb es überlassen, sich mit solchem Stilhause abzufinden. Jetzt baut man wieder Villen für den Bewohner; nicht der



FRITZ SCHUMACHER — VILLA PROF. VON HALLE IM GRUNEWALD

PORTAL MODELLIERT VON KARL GROSS, AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH, MERZIG

Stil mit seinen fertig vorliegenden Formen ist maßgebend, sondern die Bedürfnisse und die Persönlichkeit des Bauenden, des Besitzers und Bewohners des Hauses. Die Kunst meistert nicht mehr den Bauherren, sondern seine Behaglichkeit und Bequemlichkeit ist wieder die oberste Gesetzgeberin der Architektur — sicher wenigstens des Villenbaus — geworden. Damit aber entwickelt sich der neue Stil von selbst, sofern nur der Architekt dieser neuen — in Wahrheit uralten — Aufgabe sich gewachsen zeigt.

Diese Gedanken kamen uns, als wir die drei Villen von FRITZ SCHUMACHER betrachteten, deren Abbildungen wir hier einige Geleitsworte geben sollen.

SCHUMACHER ist dieser Aufgabe gewachsen, er gehört zu den führenden Kräften des jungen Geschlechts unserer Architektenschaft. Was HIPPOLYTE TAINE als die wesentliche Eigenschaft des Künstlers bezeichnet, nämlich sich hingeben zu können, besitzt FRITZ SCHUMACHER in hohem Grade. Für den Architekten gerade hat diese Eigenschaft ihre ganz besondere Bedeutung. Ein sonderbarer Aesthetiker hat einmal behauptet, die Architektur sei keine Kunst. Er hätte recht, wenn man unter Kunst nur das verstehen wollte, was lediglich ästhetischen Zwecken dient, wenn man nur die freien Künste, nicht aber auch die dienenden Künste als Kunst anerkennt. Das ist natürlich unberechtigt, sicher aber ist, daß die Architektur zu den dienenden Künsten gehört. Weit mehr als der Dichter, der Musiker, der Maler, ja selbst der Bildhauer ist der Architekt von seinem Material abhängig, und für ihn kommt maßgebend in Betracht, was jene gemeinhin wenig oder gar nicht schiert: die Wünsche des Bauherrn. So dient der Architekt zwei Herren: Stein, Holz, Eisen usw. rufen ihm zu: Du mußt so; der Bauherr ruft ihm zu: Du sollst so, und erst innerhalb dieses Muß und dieses Soll kann der Architekt sagen: Ich will so. Aber auch so kann er alle Qualitäten, welche die Einheitlichkeit des Schaffens ergeben, zeigen: die Feinheit der Auffassung, das Geschick, subtile Zusammenhänge herzustellen, und Sinn für die Abstufungen.

FRITZ SCHUMACHER sind solche Gedankengänge nicht fremd, denn er ist nicht bloß ein gewiegter Praktiker, sondern ein Künstler, der sich mit seiner Kunst auch denkend auseinandergesetzt und diese Gedanken in klaren Worten niedergelegt hat. In dem Aufsatze: Bürgerliche Baukunst (Im Kampfe um die Kunst, Straßburg, Heitz, S. 52) sagt er: „Stimmung aber, das ist ein künstlerisches Gut, für das diejenigen, die immer nur nach neuen und originellen Formen suchen, garnicht die richtige Wertung haben; Stimmung zu erzielen, gleichviel, in welcher Kunstsprache, das ist das wesentlichste Ziel, das

FRITZ SCHUMACHER VILLA PROF. VON HALLE

FRITZ SCHUMACHER VILLA PROF. VON HALLE: GARTENSEITE

eine bürgerliche Baukunst sich zu setzen vermag, ein Ziel, das hier höher steht, als das Streben nach interessanten, neuen Lösungen. Es gibt eben künstlerische Aufgaben verschiedenartiger Natur, die man nicht theoretisierend in einen Topf werfen sollte: Aufgaben, die dem Künstler die moralische Pflicht auferlegen, ein Stück rücksichtslos vorspringender Eigennatur zu zeigen, und Aufgaben, die nur dann ganz gelöst sind, wenn sich die markante Persönlichkeit sozusagen keusch versteckt hinter der Fähigkeit, ein Werk einzupassen in die Stimmung seiner Umgebung oder in die Stimmung einer ganzen Stadt und ihres eigentümlichen Lokaltons.“.

Dieser Aufgabe, die FRITZ SCHUMACHER hier so treffend bezeichnet hat, sucht er selbst in erster Linie gerecht zu werden.

Trefflich ist ihm ihre Lösung bei der Anlage der Villa des Prof. von HALLE im Grunewald bei Berlin gelungen. Gar reizvoll liegt sie an ihrem schmalen Platze am Halensee auf einem kleinen Plateau, das abschüssig zum Wasser hinabgeht. Dem Besucher, der

FRITZ SCHUMACHER • VILLA PROF. VON HALLE: BIBLIOTHEK • AUSGEFÜHRT VON BERNHARD GOEBEL, FREIBURG i. S.

VILLA PROF. VON HALLE

SCHLAFZIMMER UND TÜR IM SALON

naturgemäß von der Gartentür herkommt, tritt das Haus, das nur Erdgeschoß und ausgebautes Dach umfaßt, als ein reizvoller Gruppenbau entgegen, vom See aber erscheint es als eine wohlgeschlossene Masse in anmutig bewegter Formengebung. Den halbrunden Mittelbau umgibt die bewachsene Veranda, beiderseits führen Treppen zum Vorplatz hinab; gar köstlich ist es hier am warmen Sommerabend zu sitzen und den prächtigen Blick auf den blauen See hinaus zu genießen, schauend und träumend, als wäre man — weit, weit weg vom lauten Getriebe der doch so nahen Großstadt — im sonnigen Süden.

FRITZ SCHUMACHER • VILLA PROF. VON HALLE: KAMIN IM SPEISEZIMMER

Der Blick auf den See war auch bestimmend für den Grundriß: unten wie oben ist die ganze Breite zu drei Zimmern ausgenutzt, die ihre Fenster dem Wasser zukehren, und demgemäß erstreckt sich auch das hohe Hauptdach über die ganze Breite des Hauses. Der Vorderbau aber wird insgesamt zum Portalbau, der einladend dem Besucher entgegenschaut und dabei Unter- und Obergeschoß in gesteigerter Wirkung zusammenfaßt. Symmetrie ist selbstverständlich nur in freier Weise erstrebt, naturgemäß bestimmt das geschickt angeordnete Innere die Außenarchitektur. Im Winkel des Lang- und des Querbaues zur Linken ist das Treppenhaus als rundes Türmchen ausgebildet, und wie von selbst hat sich hier ein kleiner Brunnenplatz ergeben. Ihm entspricht auf der anderen Seite ein Ausbau, in drei Seiten des Achtecks begrenzt, der unten ein Zimmer, oben das Bad umfaßt.

Bürgerlicher Baukunst entspricht nicht ornamentale Pracht, Ueberladung mit Schmuck; das Aeußere soll nur die Behaglichkeit des Innern widerspiegeln. So ist denn das Aeußere nur in Flächen gehalten, fast ohne Profile, und den gekämmten Putz beleben nur an geeigneten Stellen eingelassene Majolikafliesen mit blaugrüner geflossener Glasur. So ist ein köstlicher kleiner Bau entstanden: schlicht in seinem Aeußeren, aber behaglich unter dem durchgehenden Dach geborgen, einheitlich und mannigfaltig, belebt durch den Reiz sparsamen farbigen Schmucks und geschickt geschaffener Einzelschönheit.

Dem ansprechenden Aeußeren entspricht das behagliche Innere, das mit allen Bequemlichkeiten des modernen Lebens ausgestattet ist. Paßlich sind die Räume zu einander angeordnet. Die Eingangshalle, eine Schöpfung von KARL GROSS, Dresden, in blaugrüner Majolika von VILLEROY & BOCH in Merzig ausgeführt, bringt uns unmittelbar in das Wartezimmer; rechts und links, also getrennt von den Wohnräumen, bleiben Garderobe mit Wasserklosett und Pantry liegen (Pantry = Vorratskammer, auch Anrichteraum). Das Wohnzimmer sodann erstreckt sich, durch eine Säulenstellung in zwei Teile getrennt, bis zum anderen Ende des Hauses und öffnet sich dort in drei hohen Türen zur Veranda. Links liegt das Speise-, rechts das Arbeitszimmer, beide mit dem Hauptfenster nach dem See gehend. In gleicher Weise ist das Obergeschoß angeordnet, nur daß hier links vom Hauptwohnraum zwei kleinere Zimmer liegen, während rechts das Schlafzimmer sich anschließt. Sehen wir noch, wie bequem die

FRITZ SCHUMACHER — LANDSITZ OBERST FREIHERR VON HEYL IN SEEHEIM B. DARMSTADT

Treppen in den ganzen Wohnbezirk eingegliedert sind, so ergibt sich ein so bequemes Ineinandergreifen der Räume, daß es schon von diesem Gesichtspunkte aus eine Lust ist, in diesen Räumen zu wohnen.

Das zeigt uns ja auch der Blick auf die Abbildungen der verschiedenen Räume des Hauses. Ueberall ist es licht und klar, alle überflüssige Ornamentik an Wänden, Hohlkehle und Decke ist vermieden, das Mobiliar mit Ausnahme von Tischen und Stühlen ist in enge Verbindung mit den Wänden und mit den Fenstern gebracht, so daß uns so recht die Stimmung eines festen sicheren Heims entgegenweht. Besonders die Bibliothek mit ihren ringsum laufenden hohen Bücherregalen, die zugleich die Tür und den Sofaplatz umrahmen, ist behaglich und praktisch. Vornehme Gediegenheit kennzeichnet den Salon, dessen Wandvertäfelung in Palisanderholz mit Einlagen von Achat und Messingstreifen ausgeführt ist, zu der die flimmrige gelbe Tapete von Otto Gussmann einen wirksamen Hintergrund bildet. Im Schlafzimmer sind die Wandschränke und sonstigen Gelasse in zweckmässigster Weise bequem an- und untergebracht; nicht minder paßlich ist der Waschtisch in der Wandnische zwischen den Schränken und mit

drei kleineren Fenstern verbunden. Das weißlackierte Holz mit den farbigen Stichen gibt den Eindruck der Sauberkeit, das für das Schlafzimmer ja ganz besonders erwünscht ist.

Endlich werfen wir noch einen Blick in das Speisezimmer mit seinem Kamin. Als die Kamine vor einem Vierteljahrhundert in Deutschland wieder auftauchten, war man versucht, sie als eine romantische Modespielerei zu bezeichnen. Indes sie haben sich als mehr erwiesen, als eine Ergänzung zur Zentralheizung für die Uebergangszeiten des Jahres, wenn die Einschaltung der Heizung in den Betrieb des Hauses noch nicht oder nicht mehr am Platze ist und doch zu gewissen Stunden des Tages eine leichte Erwärmung des Zimmers erwünscht erscheint. In reizvoller Weise sind hier Licht, Wärme und bequemes Sitzen miteinander verbunden, und die Inschrift „Nobis et amicis“ steht darüber als ein Ausdruck wiedererstehender Gastfreundschaft, die den Freund am Haus- und Familienleben beteiligt ohne jenen erborgten Glanz und die Feierlichkeit, die dem behaglichen Heim sonst fremd sind und einen Teil jenes Scheines bildet, der unsere Wohnungseinrichtungen und unser gesellschaftliches Leben allzulange beherrscht hat.

Ganz anders lag die Aufgabe bei dem Landsitz für den Oberst Freiherr v. Heyl, wobei es überdies galt, schon vorhandene Baulichkeiten in die neue Schöpfung einzubeziehen. Seeheim liegt bei Darmstadt an der Bergstraße, und es herrscht hier südliches Klima mit viel Sonnenlicht und hohen Wärmegraden im Sommer, so daß köstliches Obst hier reift und prächtige Koniferen gedeihen wie in Italien. Diesen natürlichen Bedingungen ist der umfängliche Sommersitz nicht minder trefflich angepaßt wie jene Villa dem Gelände am Halensee. Während diese im melancholischen Grunewald aus den düsteren Kiefern mit kräftigen Farben heraustritt, ist das Heyl-sche Haus innen und außen ganz hell gehalten, denn die herrliche mannigfaltige Vegetation und das helle Sonnenlicht geben der Farben genug und übergenug.

Das Haus liegt auf einem Hügel, dichter Wald bildet den Hintergrund, und in weiten Linien zieht sich das Gelände bis zum Orte Seeheim herab. Mit großem Geschick hat Fritz Schumacher den Aufstieg neu gestaltet: durch Terrassen, Treppen, Alleen u. a. ist der Weg so abgeteilt, daß der Besucher in anmutiger Weise über die Mühsal des Steigens hinweggetäuscht wird. Reiche Gartenanlagen umgeben das Haus auf allen Seiten, eine doppelte Terrasse mit Balustraden, Vasen und Brunnen hebt es wirksam aus Wald und Garten hervor. Ueber die malerische Gruppierung der mannigfaltigen Bauteile gibt das Bild selbst Aufschluß. Der Grundriß zeigt uns vorn die dem südlichen Klima angemessene Loggia, dahinter den Salon und rechts davon das Zimmer der Dame des Hauses. Eine Enfilade von vier Zimmern liegt dahinter, von links nach rechts: Billardzimmer, Diele, Durchgang und Speisezimmer. Den rückwärtigen Teil des Hauses endlich bilden die Wirtschaftsräume: Gesindezimmer, Küche, Speisekammer und Anrichte, die sich samt dem Durchgange um einen Hof gruppieren, während die Anrichte sich an das Speisezimmer anschließt. Die ganze breit angelegte Anordnung entspricht so recht einem reichen Landsitz, bei dem nicht mit dem Raum gegeizt zu werden brauchte, während gleichzeitig der Zusammenhang des Hauses mit der Natur gewahrt,

FRITZ SCHUMACHER • LANDSITZ VON HEYL: DURCHGANG

FRITZ SCHUMACHER — LANDSITZ FREIHERR VON HEYL: BRUNNENWAND IM GARTENSAAL

der ungezwungene Verkehr ins Freie möglichst erleichtert wurde.

Die oberen Geschosse enthalten selbstverständlich Schlaf- und Gastzimmer; zum Teil gewähren sie durch Loggia und Austritt prächtige Blicke in das köstliche Umland der Bergstraße. Das Gepräge des Sommerlichen tragen schließlich auch die Innenräume, in deren Ausgestaltung innerhalb des notwendigen einheitlichen Grundzugs eine reiche Mannigfaltigkeit waltet. Unsere drei Abbildungen zeigen den Gartensaal (Speisesaal), den daranschliessenden Durchgang und das davorliegende Zimmer der Dame. Der Gartensaal mit einem Wandbrunnen aus gelbem Marmor an der Schmalseite ist ganz in Weiß gehalten, Spiegel und alte italienische Gemälde sind in die Wand eingelassen. Die beiden anderen Räume zeigen wiederum SCHUMACHERS Kunst, die Möbel in bequemer Weise mit dem Raume in feste Verbindung zu bringen. Ein gewisser Zug zur Feierlichkeit, der seinem gesamten Schaffen eignet, ist namentlich in dem Speisesaal unverkennbar.

Der Ausschnitt aus SCHUMACHERS Schaffen, den wir hier geben, wird in geeigneter Weise ergänzt durch die Villa des Professors GRÜBLER in Dresden. Sie liegt in der Vorstadt Plauen an der ansteigenden Bernhardtstraße. Diese ist insofern merkwürdig, als sie auf der einen Seite ausschließlich jene öden rechteckigen Kästen aufweist, die vor 20 bis 30 Jahren für den städtischen Villenbau typisch waren, während auf der anderen Seite jetzt erst Villen entstehen, die in mannigfaltiger Ausgestaltung modernen Geist atmen. Der moderne Geist gibt sich vor allem darin kund, daß der Architekt in erster Linie strebt, dem individuellen Bedürfnisse des Bauherrn gerecht zu werden und aus ihnen erst die äußere Gestalt der Villa entwickelt, indem er natürlich auch alle praktischen und hygienischen Anforderungen der Neuzeit mit diesen fortgeschrittenen Mitteln zu erfüllen sucht. In der Reihe dieser modernen Villen zeichnet sich die GRÜBLER'sche durch ihr reizvoll behagliches Aeußere aus. Bei aller Eigenart erscheint die Gruppe der Dachbauten durchaus natürlich. Ganz frei und ungezwungen sind die Fenster gestaltet und gruppiert, so daß

FRITZ SCHUMACHER — LANDSITZ FREIHERR VON HEYL: ZIMMER DER DAME

man aus ihnen allein schon auf den Grundriß des Hauses schließen kann. Putzbau und Fachwerk — letzteres durch die neue sächsische Bauordnung wiederum in seine Rechte eingesetzt — verbinden sich, zumal vorn mit dem Ziegeldachstreifen unterm Giebel, zu glücklicher Wirkung, und die von hölzernen Konsolen getragene Vorkragung gibt eine entsprechende Schattenwirkung. Nicht zu übersehen ist das rote Holzstaket, das sich gleich dem Fachwerk wieder seinen Platz erobert an Stelle der faden gußeisernen Stäbe, welche in den letzten Jahrzehnten die Behaglichkeit der bürgerlichen Bauweise zerstören halfen.

Die Rückseite zeigt uns das scharf ausgeprägte Sockelgeschoß aus Haustein, das den Bau aus dem Boden heraushebt und ihn damit als Stadtwohnung kennzeichnet, während Veranda und Holztreppe das Betreten des Gartens rasch und bequem vermitteln.

Betreten wir das Haus selbst, so kommen wir zunächst unter ein Schutzdach, das einen hübschen Vortürplatz überdeckt. Die Türe mit ihrer kräftig herausgearbeiteten Maserung trägt nicht weniger zu der ansprechenden Wirkung bei, als die blumengeschmückte Nische und das den Pfeiler umfassende Pan-Relief. Im Innern kommen wir, geradeaus gehend, zur Garderobe und den Wirtschaftsräumen, links aber zur Diele, die in reizvoller Weise zum künstlerischen Mittelpunkt des Hauses gemacht ist, ohne am Grundriß Platz zu verschwenden, wie denn das ganze Haus mit den sparsamsten Mitteln gebaut ist. Eine hölzerne Treppe führt hier zum Obergeschoß, so daß die beiden Geschosse einen einzigen wohlgegliederten Raum bilden. An die Diele schließt sich ein großes Wohn- und Arbeitszimmer, daran das Speisezimmer, das einerseits durch eine Tür Verbindung mit der Veranda hat, anderseits mit der Küche durch ein „Langloch“ verbunden ist (Langloch in sächsischer Mundart das Loch, durch das die Speisen aus einem Raum in den andern gelangt oder gereicht werden). Der Geschirrschrank ist in sehr hübscher Weise mit drei kleinen Fenstern in Verbindung gesetzt, wie überhaupt die Möbel den Zimmern von vornherein angepaßt sind. Während sie in den übrigen Räumen von dem Architekten selbst

FRITZ SCHUMACHER VILLA PROF. GRÜBLER IN DRESDEN: GARTENSEITE

herrühren, sind die des Musikzimmers von dem Dresdener ERICH KLEINHEMPEL entworfen.

Die Einrichtung des Obergeschosses ist aus dem Grundriß leicht zu ersehen. Der Boden umschließt Waschküche und Trockenboden; die übrigen Wirtschaftsräume sind im Keller neben der Hausmannswohnung untergebracht.

Ueberschauen wir im Geist noch einmal die drei Bauwerke! An jeder erfreut uns die treffliche Einpassung in die Landschaft oder — da man bei einer Vorstadtvilla von Landschaft nicht reden kann — in die gegebenen Verhältnisse. Wir fanden keine Spur von Schema, weder in den drei Entwürfen, noch in den Einzelheiten, auch keinerlei Scheinwesen, Ueberladung und Phantastik. Wir finden dagegen allenthalben vollkommene Sachlichkeit und Klarheit, Wahrheit und bürgerliche Gediegenheit, Gestalten aus Zweck und Material heraus und volle Rücksicht auf alle Bedürfnisse und Hilfsmittel der Neuzeit. Aus all dem ergeben sich auch eine Fülle neuer architektonischer Ideen und Motive — der beste Beweis dafür, wie trefflich sich in FRITZ SCHUMACHER die beiden Faktoren des Schaffens beim Architekten, praktischer Verstand und künstlerisches Empfinden, vereinigen.

FRITZ SCHUMACHER • VILLA PROF. GRÜBLER: STRASZENSEITE U. GRUNDRISSE

Daß SCHUMACHER auch als gewerblicher Künstler seinen Mann steht, zeigt die Abstimmungsurne, die er für den Rat der Stadt Dresden geschaffen hat. Sie besteht aus dem Ständer und einem Einsatz, der, wenn die Stimmkugeln eingesammelt werden, herausgenommen werden kann. Bronze und Malachit geben eine gute farbige Wirkung. Die tragenden Figuren, die der Dresdener Bildhauer RICHARD KÖNIG modellierte, veranschaulichen die verschiedenen Temperamente oder politischen Richtungen, die widerstrebenden Geister, die durch die Notwendigkeit der Abstimmung zur Einheit gebracht werden. Fester Stand und Bewegung sind in dieser von der Erzgießerei PIRNER & FRANZ ausgeführten Urne zum einheitlichen Kunstwerk gestaltet.

PAUL SCHUMANN

EINE DENKSCHRIFT

Die langsam zu Recht gelangende Erkenntnis, daß beim Bauen die Erfüllung örtlicher Bedingungen wichtiger ist als das Spielen mit Zierformen in beliebiger Aneinanderreihung, hat eine große Reihe von Erscheinungen, gegen welche die „fortschrittliche" Neuzeit erbarmungslos vorging, neuerdings zum Gegenstand eingehender Studien werden lassen. Die Motive hiefür sind freilich anderer Art als in der Periode, wo man das Alte nachmachte, weil es alt war, und wo die Armut eigener Erfindung Anlehen über Anlehen nötig machte. Damals wurde übersehen, daß unsere Zeit in Bezug auf die Forderungen, die sie stellt, grundverschieden ist von vielem, was als künstlerischer Ausdruck einer anderen Zeit unanfechtbar, mustergültig erscheint. Die durchaus falsche Tendenz, Produkte der Handarbeit als Vorbilder für die maschinelle Fabrikation zu benützen, hat ihre Analoga auch auf dem Gebiete des Bauwesens. Diesem Umstande ist zum guten Teil jener Tiefstand der Architektur entsprungen, den sie in Bezug auf künstlerische Wertbemessung heute allgemein einnimmt. Das akademische Rezept, alten Vorbildern entwachsen, hat geradezu verheerende Wirkungen nach sich gezogen. Ihm gegenüber nun erhebt sich neuerdings das Bedürfnis, baulichen Aufgaben von einem anderen, gesunderen Gesichtspunkte aus nahezutreten, jenes Prinzip wieder zur Geltung zu bringen, das den Reichtum der Formensprache früherer Zeiten bedingte, und das in England eine von allen kontinentalen Erscheinungen wesentlich abweichende Art des architektonischen Ausdruckes großgezogen hat: die vollste Berücksichtigung aller Forderungen, wie sie durch Bodenverhältnisse, durch Klima, durch landesübliche Baumaterialien und durch die Lebensweise der Menschen geboten werden. Was anders als gerade die Ausbildung dieser Dinge bildete jene noch heute außerordentlich reiche Erscheinungswelt heran, der man in älteren städtischen Anlagen ebenso begegnet wie im Bauernhause! Der Bewohner der Ebene gestaltete seine Wohnstätte wesentlich anders als der Gebirgler, der Küstenbewohner mußte anderen Faktoren Rechnung tragen als der Bauer des Binnenlandes. Innerhalb aller dieser durch wesentliche

FRITZ SCHUMACHER VILLA PROF. GRÜBLER: TREPPENHAUS

FRITZ SCHUMACHER — VILLA PROF. GRUBLER: SPEISEZIMMER

örtliche Unterschiede getrennten Gruppen haben sich wieder ungezählte lokale Typen ausgebildet, die wie der Dialekt nur gerade für ganz bestimmte, ziemlich bestimmt abgezirkelte Landstriche bezeichnend erscheinen. Im Gebirge, sei es in Tirol, der Schweiz oder anderen Teilen der Zentralalpen, wird man von Tal zu Tal trotz mancher verwandtschaftlichen Grundzüge doch immer wieder örtlich ausgeprägten Eigenheiten in der Bauweise begegnen. Die nämliche Erscheinung bietet das Hügelland, die Ebene. Den willkürlichen Abweichungen im Schmuck, wie sie sich da erkennen lassen, liegt vielleicht oft ein Zufall zugrunde. Nirgends aber ist dies der Fall in Bezug auf die Gesamtanlage. Diese entspricht stets bestimmten lokalen Notwendigkeiten. Darin liegt das Wesentliche des Gesamtausdruckes, der immer Anpassung an bestimmte Voraussetzungen zeigt. Wenn nun solche Erscheinungen einer älteren, einer wirklichen Kultur von diesem Gesichtspunkte aus studiert und zur Grundlage neuer Bestrebungen gemacht werden, so kann von einer Nachahmung nicht die Rede sein, sondern lediglich von einer Weiterbildung. Es wird niemandem einfallen, die technisch und hygienisch mangelhafteren Einrichtungen einer an Hilfsmitteln und Erkenntnissen ärmeren Zeit nachahmen, sie besserer Einsicht zuwiderlaufend wieder in Anwendung bringen zu wollen. Sie bilden, das darf dabei nicht außer acht gelassen werden, nur einen Teil der Tatsachen. Der größere spricht dagegen von einem Können, von einem Verstehen, das vielfach weitaus tiefgründiger ist, als es in den einschlägigen Resultaten unserer auf ihr großes Wissen sich stützenden Zeit zutage tritt. Wissen ist nicht Gefühlssache, Bauen muß es bis zu einem gewissen Grade sein. Was das vom Katheder herab gepredigte Schema auf diesem Gebiet zustande bringen konnte, lehren tausend und abertausend abschreckende Beispiele.

Das Bauernhaus ist seinem vollen Werte nach endlich erkannt worden, nachdem schon

ERICH KLEINHEMPEL — MÖBEL AUS DEM WOHNZIMMER DER VILLA PROF. GRÜBLER

seit mehr als einem halben Jahrhundert vereinzelte Autoren verschiedenster Nationalität auf die reiche Fülle von Anregungen hingewiesen hatten, die es, freilich nicht im Sinne internationaler Ausschlachtung, birgt. Manchenorts ist die fachliche Kenntnis dieses Gebietes in die Reihe der „anerkannten" Dinge aufgenommen, ja es gibt Baugewerkschulen, wo neben dem intensiven Studium antiker Bauformen jenem der heimatlichen, also eigentlich der wichtigeren Formensprache, auch ein ganz bescheidenes Plätzchen eingeräumt ist. Man getraut sich noch nicht, all den überkommenen Wust über Bord zu werfen und Gesundes an dessen Stelle zu setzen!

Neben dem lange verkannten oder gar mißachteten Bauernhaus, an dessen Stelle studierte Leute alle möglichen wenig erfreulichen Produkte ihrer ästhetischen Erziehung gesetzt haben, erfuhren die kleinbürgerlichen Häuser städtischer Ansiedelungen die Macht des „Fortschrittes" am meisten. Straßenweise sind sie vom Erdboden verschwunden, um jenen ungeheuerlichen Gebilden Platz zu machen, die „Mietskasernen" genannt werden und zumeist alle Schattenseiten menschlicher Wohnweise an sich tragen. Man hat „altes Gerümpel" zusammengerissen, um die zuströmenden, in den Städten Verdienst suchenden Menschenmassen unter Dach und Fach zu bringen. Das war Notwendigkeit. Daß man aber blindlings mit dem Alten aufräumte, ohne auch nur einen Augenblick danach zu fragen, ob es denn nicht als Ausdruck einer anderen Zeit wenigstens in der Form fachlich guter Aufnahmen gerettet werden solle, ist ein Beweis, daß der Begriff für kulturgeschichtliche Werte selbst da nicht gesucht werden darf, wo er eigentlich vorauszusetzen wäre. Hier endlich jenes Einsehen zur Regel zu machen, das vor den Resultaten älterer Kultur selbst dann einen gewissen Respekt verrät, wenn diese auch dem unrettbaren Untergange geweiht sind, bezweckt die Denkschrift, welche Stadtbauinspektor O. STIEHL in Steglitz-Berlin im Auftrage des vom fünften Tag für

Denkmalspflege eingesetzten Ausschusses in vortrefflicher, das Thema gründlich erschöpfender Weise veröffentlicht.*) Deutschland hat zwar seinen Heimatschutz-Bund, der sich kräftig rührt, dessen materielle Stärke indes bei weitem nicht zustande zu bringen vermag, was in England der „National Trust" leisten kann. Die Rettung und Konservierung alter, dem Abbruch verfallener Bauten von Bedeutung ist eines der wesentlichen Ziele dieser Vereinigung, die sich außerdem mächtiger Gönnerschaft erfreut. In Deutschland muß erst der Anfang gemacht, das Verständnis für die Wichtigkeit dieser Dinge in weite Kreise getragen werden. Unterdessen freilich rastet die Vernichtungsarbeit auch nicht einen Augenblick. Jeder Tag reißt neue Lücken in den wertvollen Bestand, ohne daß wenigstens zuverlässige Aufzeichnungen Kunde geben von dem, was mit Notwendigkeit fallen muß. Die Ansprüche unserer Zeit sind anderer Art als jene, welchen das ältere Bürgerhaus genügte. Traurig dabei ist nur, daß diese Bilder mittelalterlichen Städtelebens und älterer Bauweise, diese stark redenden Zeugen heimischer Volkskunst meist verschwinden, bevor es möglich ist, genau mit ihrem Wesen vertraut zu werden und aus ihnen zu gewinnen, was unseren Tagen in so geringem Maße beschieden ist: die Einsicht, daß Schlichtheit weit mehr künstlerisches Wesen in sich birgt als all der Aufwand, mit dem die Baukunst unserer Zeit zu wirtschaften gewohnt ist. In diesen oft bescheidenen Erscheinungen steckt ein Gefühl für Materialechtheit, wie sie unserer an Surrogaten aller Art überreichen Zeit not täte. Wozu der unnütze Aufwand an zierenden Beigaben, wozu die Ueberschwemmungen mit Motiven, die doch weiter keinen Zweck haben als das Verbergen der Unfähigkeit, einfach künstlerischen Ueberlegungen Ausdruck zu geben? Zu einer einfachen, dem Zwecke der Sache dienlichen Ausdrucksweise zurückzukehren, setzt nicht voraus, daß man Altes, in dieser Hinsicht Unübertroffenes, schlechtweg kopiere. Aber verstehen lernen sollte man es, um selbständig weiter zu bilden. GOTTFRIED KELLER sagt in einem seiner Gedichte:

Und dennoch ist das echte,
Das wahre Volk, das rechte,
Das auf der Scholl' erblaßt,
Auf der es ward geboren.
Des Schifflein geht verloren,
Des Anker diesen Grund nicht faßt.

*) „Die Sammlung und Erhaltung alter Bürgerhäuser" von O. STIEHL, Stadtbauinspektor und Privatdozent an der Techn. Hochschule, Berlin 1905, ERNST & SOHN. Preis M. 1.—.

Uebersetze man dies auf das Gebiet, von dem hier die Sprache ist! Ob die allmählich vollständig verflachte Ausdrucksweise der allgemein gewordenen fremden Formensprache den Stempel des Bankerottes in sich trage, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Unsere Großstädte geben die Antwort in ungezählten Varianten. Möchte die Denkschrift des geistreichen Steglitzer Stadtbauinspektors den Anstoß zu Studien bilden, die für Bauende und Publikum in den weitaus meisten Fällen weit zweckdienlicher sind als die Kenntnis von Erscheinungen, die, wertvoll am Orte ihrer Entstehung, verwirrend wirken, wo sie verständnislos auf fremden Boden verpflanzt werden.

BERLEPSCH-VALENDAS

LESEFRÜCHTE:

Die Welt ist so eingerichtet, daß jedem Menschen sein kleines Talent Genuß bereiten soll; wie ihn auch sein kleines Heim und sein Gärtchen beglücken soll, ohne daß er die Pracht des größeren Besitzes, die er bewundert, begehre. Ja mehr als dies: es liegt in der Natur der Dinge, daß das Kleine uns mehr Genuß bereite als das Große, die schlichte Kunst mehr als die verfeinerte. Wäre es anders, so möchte man sich über die engen Schranken beklagen, welche der Vervollkommnung der menschlichen Künste gesetzt sind.

John Ruskin

FRITZ SCHUMACHER UND RICHARD KONIG • WAHLURNE AUS BRONZEGUSZ MIT EINGESETZTEN STEINEN AUSGEFÜHRT VON PIRNER & FRANZ, DRESDEN

BERNHARD PANKOK WOHNZIMMER AUS GEBEIZTEM RÜSTERNHOLZ (VGL. SEITE 363—367)
AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

EIN WOHNZIMMER VON BERNHARD PANKOK

Das Wohnzimmer, dessen einzelne Teile wir heute bringen, befindet sich im Hause des Bildhauers OBRIST in München und wurde von BERNHARD PANKOK entworfen. Abgesehen von seinem künstlerischen Werte, über den jeder selbst urteilen möge, ist auch seine Entstehung insoferne von Interesse, als sie eine Einzellösung eines Problems darstellt, welches in den letzten Jahren öfters ventiliert wurde. Behaupten doch manche, sie würden von den modernen Innenarchitekten tyrannisiert, jene drängten ihre Individualität unliebsam auf, und sie zögen es deshalb noch immer vor, sich in einem ihnen lieb gewordenen Stile einzurichten. Außerdem müßten sie sich an so viele moderne Neuerungen gewöhnen, und das wäre ungemütlich.

Wie man es nun trotzdem mit etwas geduldiger Ruhe erreichen kann, das modern Individuelle des entwerfenden Künstlers mit dem subjektiven Behagen des Auftraggebers harmonisch zu verbinden, das zeigt uns die vorliegende Arbeit, welche nach den Mitteilungen, die uns der Besitzer zur Verfügung stellt, ihre Entstehung einem freundschaftlichen Zusammenwirken beider obengenannter Künstler verdankt. Das Zimmer wurde eben nicht frei erfunden und dann in einen leeren Raum einer neuen Villa gestellt, sondern es war schon jahrelang in seiner früheren Gestalt bewohnt gewesen, wobei es allerdings den üblichen Anblick einer heterogenen Menge von Möbeln ohne geschlossenen Charakter darbot. Jedoch hatten sich feste Standorte für die

BERNHARD PANKOK SCHRANK AUS DEM NEBENSTEHENDEN WOHNZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

BERNHARD PANKOK ▪ KRONLEUCHTER FÜR KERZENBELEUCHTUNG ▪ ▪ AUSGEFÜHRT IN DEN KONIGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTEN, STUTTGART

einzelnen Gegenstände gebildet, die voraussichtlich bei Lebzeiten des Bewohners sich nicht verändern würden. Schränke, Büchergestelle, Ofen, Schreibtisch, Sitzgelegenheiten, niedrige Mappenschränke standen da, wo sie stehen mußten, entsprechend den gewordenen Lebensgewohnheiten und Wohnbedürfnissen des Bewohners und seiner Familie. Auf Grund dieses nunmehr unverrückbar gewordenen Grundrisses konnte man daran gehen, eine auf die Dauer berechnete Innenarchitektur zu entwerfen, die nicht, wie so oft, beliebig und unpersönlich, sondern bestimmt und persönlich sein durfte. Trotzdem ist aber jedes Möbel für sich frei beweglich, jederzeit bei einem eventuellen Umzuge transportabel und nicht eingebaut. So entstand ein Zimmer, das jedenfalls absolut zu dem Menschen paßt, der es haben wollte. Wenn mehr Auftraggeber es so machen wollten, nämlich erst auf Grund gewordener Wohnbedürfnisse neue Formen zu bestellen, statt — ohne bestimmte Befehle zu geben — es dem Künstler zu überlassen, was er machen wolle, so würden sich weniger oft Enttäuschungen einstellen. Von OBRIST stammt also der Grundriß, das konstruktive Gerippe sowie die Verteilung im Raume, von PANKOK die gesamte künstlerische Formengebung der Möbel, die Phantasierichtung der Ornamentik etc. Eine solche Harmonie im Zusammenwirken beider findet seine Erklärung darin, daß viel Wahlverwandtschaft zwischen ihnen besteht. Sind sie doch auch in der Kulturfrage der modernen angewandten Kunst derselben Ansicht, daß es neben der jetzt wieder allein seligmachenden Neo-Biedermeierei auch noch andere und bedeutsamere Quellen des Fortschrittes in der deutschen Kunst geben könne und gäbe.

Das Zimmer wurde von den Vereinigten Werkstätten in München in gebeiztem Rüsterholze (Ulme) ausgeführt. Die Intarsien sind aus Perlmutter, Elfenbein, Metallen und seltenen Hölzern; die Beschläge sind versilbert und oxydiert. Die Kacheln stammen von J. J. SCHARVOGEL. In der obersten geschnitzten Kante der Wandvertäfelung sind farbige Emailplatten vertieft eingelassen, welche diskret daraus hervorleuchten. Diese, sowie die Ummantelung des Cadé-Ofens aus Eisen- und Messingblech und die Kronleuchter für Kerzen sind in den Lehrwerkstätten ausgeführt, welche in Stuttgart unter der Leitung von Professor PANKOK stehen. Die mattgrauen Wände sind vorläufig noch unbemalt gelassen, was etwas kahl wirkt, zumal keine Bilder darauf hängen. Für später ist eine farbige, dekorative Ausgestaltung für sie in Aussicht genommen.

BERNHARD PANKOK ▪ VERSILBERTER SCHRANKBESCHLAG ▪ ▪ AUSGEFÜHRT IN DEN KONIGL. LEHR- UND VERSUCHSWERKSTÄTTEN, STUTTGART ▪▪▪▪▪

BERNHARD PANKOK — WOHNZIMMER AUS GEBEIZTEM RÖSTERNHOLZ

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN (GES. GESCH.)

APHORISMEN ZUR „BAUERNKUNST“

Von E. W. Bredt

„Bauernkunst“ — ein gedankenloses Wort, das sich niemals als ein Begriff werten läßt. Kunstbauern gibt es in Stadt und Land genug, aber „Bauernkunst“ verletzt entweder den Künstler oder schmeichelt dem Bauern. Kunst ist das Werk nur eminent schöpferischer Geister, Gabe des höchsten menschlichen Intellekts — und damit hat die Tätigkeit des Bauern nichts zu tun. Ich habe entweder einen Bauern oder einen Künstler vor mir. Nur der kann von „Bauernkunst“ reden, der unter Kunst das Ergebnis jeder Tätigkeit erkennt, Gesehenes wiederzugeben.

*

Der Bauer zeigt auch in seinem Schmuck einen nur aufnehmenden, bewahrenden Geist. Der Künstler ist Schöpfer und Verschwender im geistigen Sinne, besonders dem Bauern gegenüber, der am allerspätesten nur Weniges, was Künstlergeist reichlich gab, aufzunehmen vermag und gewillt ist.

*

Wer „Bauernkunst“ annimmt, ist nur Kritiker und Wähler. Wer Künstler ist, verarbeitet Gesehenes zu einem Neuen.

Der „Bauernkünstler“ redet in Phrasen, die nur Eigenes haben, soweit sie Höfisches, Städtisches, Künstlerisches travestieren. — Bauernkunst ist Vulgärlatein.

*

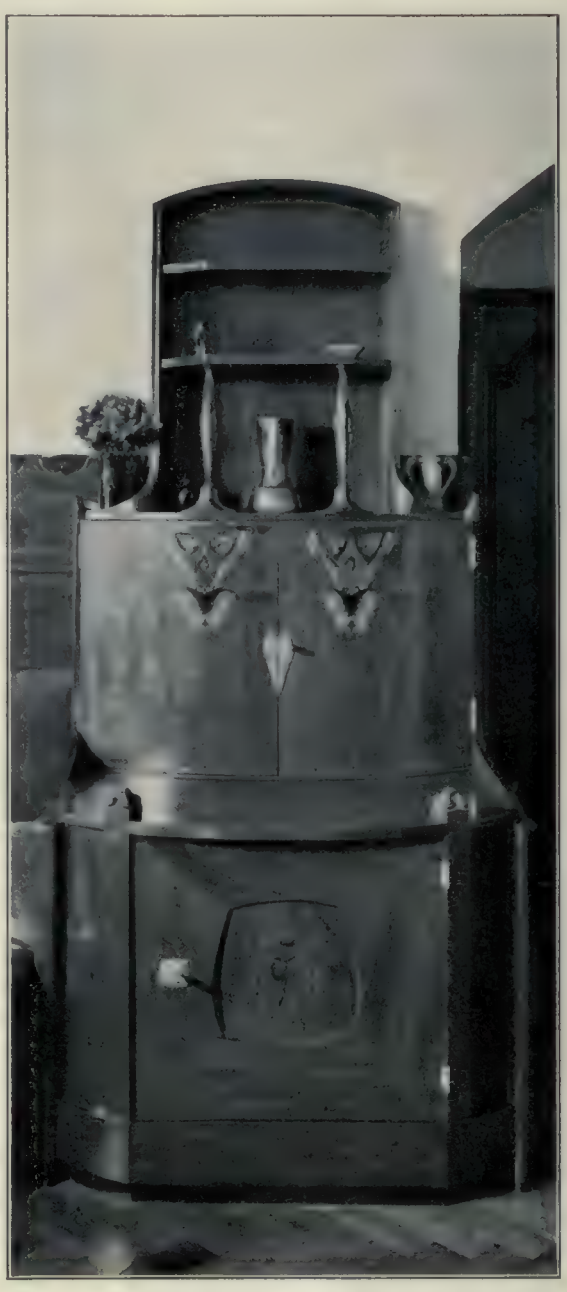
Wenn es heute leider immer noch Kunstgewerbler und Architekten gibt, die sich Künstler nennen, wenn sie auch nur Nachahmer und Entleiher sind, weil sie alter Meister Werke als Vorlagen benutzen, so stehen sie doch intellektuell immerhin höher als die Imitatoren der „Bauernkunst“. Denn das kaum leidliche Wiederholen feingeprägter Worte, Zitate, Werke verrät denn doch einen wählerischeren Geist als das anspruchsvolle Nachsprechen toter Worte, die nur den Reiz des Vulgären haben.

*

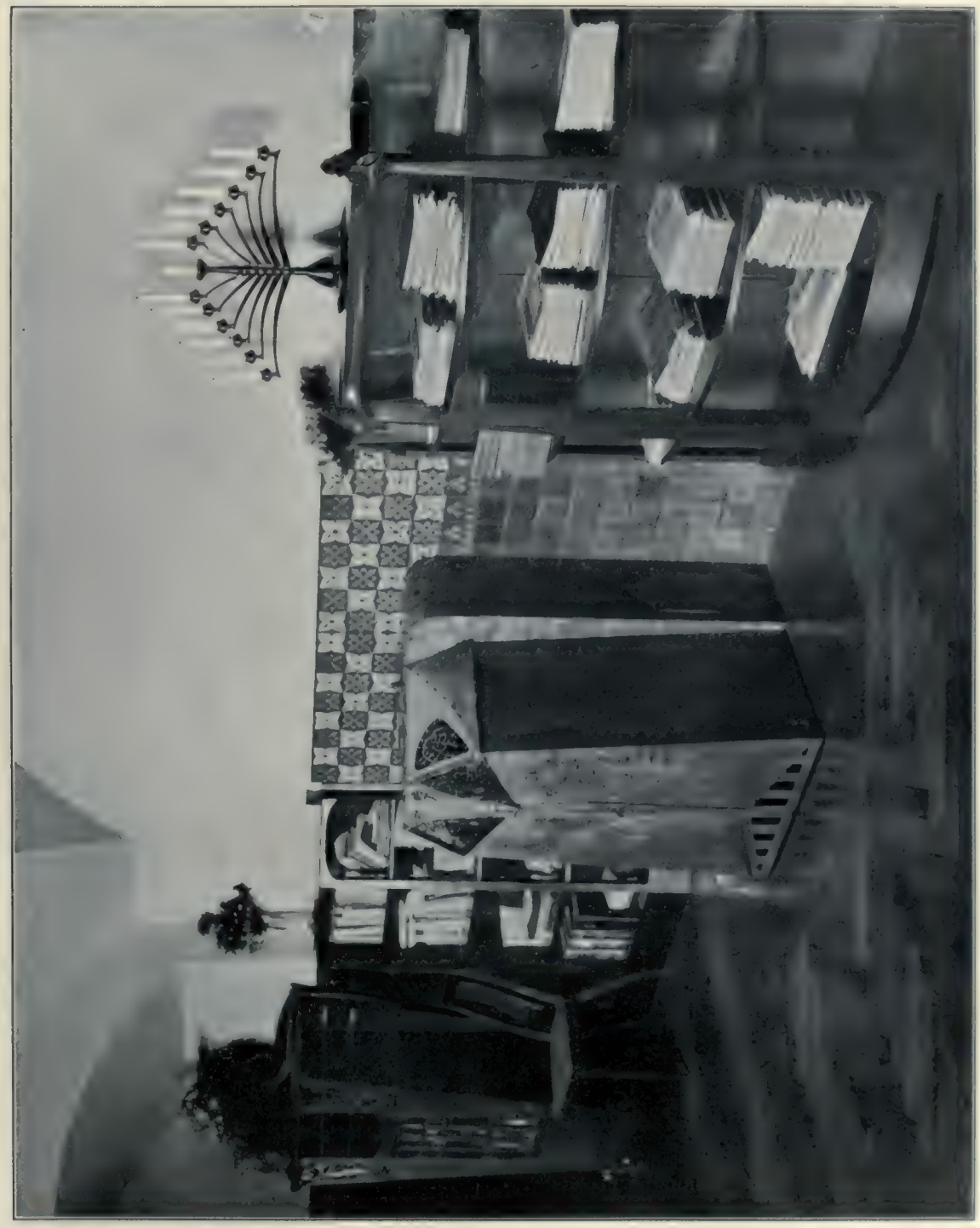
Nicht einmal bester Bauernhausrat läßt sich zur Kunst in ein gleiches Verhältnis bringen wie Rom zu Hellas. Rom übernahm wohl auch eine ältere und reifere Kunst, aber durch das Ideal der Urbanität wurde sie zu einer Stufe technischer und formaler Verfeinerung geführt, die nach ihrem Wesen und ihrer Frucht den denkbar größten Gegensatz zur sterilen „Bauernkunst“ bildet.

*

Die Aufnahme der „Bauernkunst“ in Museen, die sonst nur Kunstwerke aufgestellt haben,



BERNHARD PANKOK • SCHRANK AUS GEBEIZTEM RÜSTERNHOLZ MIT INTARSIEN AUS PERLMUTTER U. ELFENBEIN



BERNHARD PANKOK — KAMINWAND DES WOHNZIMMERS (VGL. SEITE 362—366)

AUSGEFÜHRT VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, MÜNCHEN
FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN • OFEN AUS EISEN- UND MESSINGBLECH VON DEN STUTTGARTER LEHRWERKSTÄTTEN

HERMANN OBRIST — DOPPEL-GRABSTEIN

bezeichnet für die Museen und den Geschmack eine Krisis. Recht eigentlich von breiteren Kreisen geschätzt wurde nur das Verlorene — das sagt schon das Wort „Sammler“ und die Geschichte der Sammlungen. Die Geschichte der Sammlungen fängt mit Raritäten an und hört mit Trivialitäten auf.

*

Es ist kein Beispiel in der Kunstgeschichte, daß die Nachahmung auch alleredelster Werke je zu einem wirklich erfreulichen Neuwerk geführt hätte.

Heißt es da nicht gar vom abgebauten Felde Früchte erwarten, wenn man bäuerischen Hausrat als Kunst zur Nachahmung anpreist?

*

Es ist bezeichnend für das Entwicklungslose der „Bauernkunst“, daß sie immer reich, immer ornamental ist. Die Kunst aber fängt immer primitiv, schmucklos an; junge Kunst ist knapp im Ausdruck bei reichstem Gehalt und immer Zeugnis starken Intellekts (Antike, Frührenaissance). Primitiv ist Bauernkunst nie, sondern derb oder roh. Sie ist der unfähige, gemütliche Erbe einer reichen Generation.

*

Der Künstler steht immer auf den Höhen der Menschheit, — er ist Herzog, geht den Scharen voran. „Bauernkunst“ aber ist der Nachtrapp. Der Bauer schließt sich erst einem bestimmten künstlerischen Geschmack an, wenn die Künstler schon längst in ganz anderem Geiste schaffen. Rokoko herrschte bis vor einigen Dezennien allein, „Empire“ herrscht noch in der „Bauernkunst“. Die „Bauernkunst“ hat allerdings vor der plebejischen Stadtkunst — der Fabrikware der Bazare — einen Vorzug, der sie immer noch als Erbe aristokratischer Anschauungen kennzeichnet. Die Fabrikware der Stadt macht jede Entwicklungsphase einer neuen Bewegung so rasch als möglich nach, — die „Bauernkunst“

schafft erst nach, wenn eine ganze Stilepoche sich ausgelebt hat. Diese Anlehnung gibt der Bauernkunst das Schwerfällige, aber Gesättigtere, Beschauliche; — jene gibt der städtischen Fabrikware das Läppische, Aeffische, Prahlerische, den parvenüartigen Charakter.

Aber „Bauernkunst“ und „Fabrikware“ sind Imitationen. Nur der Weg des Nachschaffenden ist ein verschieden langer. Die städtische Fabrikware beschreibt die unruhigsten Kurven — „Bauernkunst“ lebt nach dem 100jährigen Kalender der Kunst.

*

Wie alle ernsten Forschungen sind auch die zur Geschichte des bäuerischen Geschmacks für Kunst und Wissenschaft wertvoll — aber diese Forschungen gehören nicht zur Kunstgeschichte. Denn nicht Kunstdenkmäler sind Bauernhäuser und Bauerntruhen und Bauernhosen — sondern Denkzeichen in der Geschichte der Entrohung der Masse, der Travestie alles Hohen. Es sind Werte für Ethnographie, Volkskunde.

*

Wenn eine spätere Zeit, die wählerischer als wir mit Begriff und Wort „Kunst“ umgehen und nicht von „Bauernkunst“ reden wird, so wird sie doch vieles zur Erklärung der „Bauernkunstbewegung“ unserer Zeit finden. Man wird finden, daß die Bauernkunstmode in Städten eine Zeit bezeichnet, in der eine neue, sehr nüchtern schaffende, rein und neu konstruierende Künstlerschar sich aufmachte und an der alten gemütreichen Kunst rüttelte. Man wird also erklärlich finden, wie das lustige, unbewußt travestierende Wesen der Bauernkunst für manche Leute der Stadt Erholung oder Protest gegen verfeinertes städtisches Wesen, gegen stark individuelle Kultur bedeutete — daß die Volkstracht zur gleichen Zeit bei den Städtern beliebt wurde, als die Bauern

HERMANN OBRIST GRABMAL

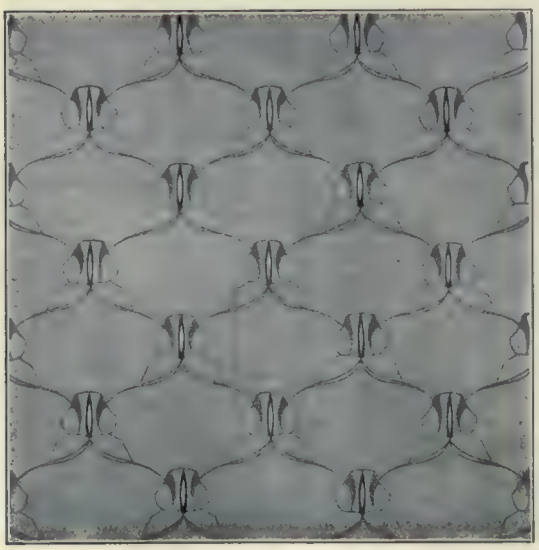
sich städtisch zu kleiden Lust hatten, oder nur aus Gigerltum im „Bauernkostüm“ den Städtern gegenüber zu paradieren suchten. Der Bauern Hausrat und Schmuck wurde stadt- und museumsfähig und als Kunst angesprochen, — als durch stille soziale und wirtschaftliche Revolutionen, die durch neue Verkehrsmittel unterstützt wurden, das Land in die Stadt, der Städter aufs Land flüchtete. — „Bauernkunst“ wurde Stadtmode, als der Bauer nicht mehr konservativ sein konnte oder wollte.

Wer wird nun aber nach „Bauernkunst“ verlangen, wenn sich das kulturelle Niveau der Massen so weit erhöht, daß es eher Höherem als Niedrigerem zuneigt?

Einen beschleunigten Werdeprozeß der „Bauernkunst“ stellt etwa die Geschichte der künstlerischen Holzspielsachen Geigenbergers u. a. süddeutscher Künstler dar. Künstler entwarfen — diesmal für ein Preisausschreiben des Bayerischen Gewerbemuseums — Holzspielsachen. Das Beste wird nun in den Kgl. Schnitzschulen von jungen, nicht künstlerisch selbständigen Schnitzern ausgeführt. Diese Holzspielsachen werden als freie Vorbilder benutzt von ländlichen Schnitzern — und es dauert nicht lange, bis von diesem Bauernkunst-Spielzeug umsomehr geschwärmt wird, je weniger von dem künstlerischen Werte der Originale noch erhalten ist.

BERLINER BRIEF

Der Leser der „Dekorativen Kunst“ kann leicht dem Irrtum verfallen, unser kunstgewerbliches Unterrichtswesen für gut zu halten. Denn es werden ihm seit Jahren so hoffnungsvolle Ergebnisse der von Männern wie Behrens, von Debschitz oder Obrist geleiteten Anstalten und Klassen vorgeführt, daß der Weg zum Guten und Vernünftigen längst geebnet scheint. Leider müssen alle diese erfreulichen Erscheinungen als rare Ausnahmen betrachtet werden. Die Menge der Kunstgewerbeschüler wird noch immer nach einem starr bureaukratischen System erzogen, und für die meisten Leiter von staatlichen Unterrichtsanstalten existiert etwas wie eine moderne Bewegung überhaupt noch nicht. Denn die deutsche, vor allem die preußische Kunstgewerbeschule ist gewohnt, der Industrie blind zu dienen, nicht aber ihr den Weg zu weisen. Darum ist es doppelt beachtenswert und wohltätig für die Hoffnungen, wenn einem, wo man es nicht vermuten konnte, eine so hoffnungsvolle Erscheinung entgegentritt, wie es die von Alfred Mohrbutter geleitete Klasse der Charlottenburger Kunstgewerbeschule ist. Um so mehr, als diese Schule im übrigen die gewohnte Rückständigkeit zeigt. Davon gaben nicht nur Schülerarbeiten anderer Klassen in der diesjährigen Osterausstellung Zeugnis, sondern es zeigen auch die Sätze des Prospektes, welcher Geist in der stark besuchten Anstalt herrscht. Man liest in dem Programm unter anderem folgendes: „Gewerbliches Zeichnen. Oberstufe. Das Pflanzenornament: 1. Das senkrecht stehende ungegliederte palmrippige Blatt. 2. Das ungegliederte palmrippige Blatt, in der Ebene bewegt. 3. Das ungegliederte palmrippige Blatt, aus der Ebene herausbewegt. 4. Die Auflösung des palmrippigen Blattes in gleichwertige Teile. 5. Die Auflösung des symmetrischen palmrippigen Blattes in ungleichwertige Teile. 6. Weitere Auflösung des symmetrischen palmrippigen Blattes in ungleichwertige Teile. 7. Die gesetzmäßige Gliederung des palmrippigen Blattes. 8. Das gegliederte palmrippige Blatt in der Ebene bewegt. 9. Das gegliederte palmrippige Blatt aus der Ebene herausbewegt.“ Und so weiter, mit Grazie. Sollte man derartiges heute noch für möglich halten? Nachdem wir gesehen haben, wie es die Engländer machen! Aber diese Systematik, ganz geeignet, alle Lust und Liebe im Schüler zu töten, ist die Regel.



MARG. WESCHE WANDBESPANNUNG

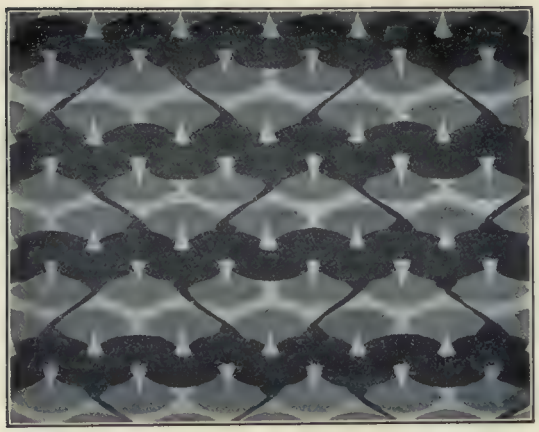
Um so erquickender ist es, neben diesem

M. LOESER TAPETENMUSTER

L. KLOPSCH TAPETENMUSTER

Erzeugnis einer von der Drehkrankheit befallenen Logik, MOHRBUTTERS gesundes Erziehungsprinzip kennen zu lernen. Man merkt den unter seinem Einfluß entstandenen Arbeiten sofort an, daß sie mit Gipsmodell, Tuschmanier oder botanischer Studie nichts zu tun haben, sondern daß in der ganzen Klasse das Bemühen herrscht, die lebendige Empfindung, die nur aus der Anschauung ihre Anregungen und Direktiven empfängt, auszubilden. Die bescheidensten Ornamente scheinen aus persönlichen Erlebnissen hervorgegangen zu sein, und das ist schließlich das höchste, was ein Lehrer erreichen kann. Welchen Grad künstlerischer Reife Schülerarbeiten zeigen, richtet sich allein nach den vorhandenen Begabungen; wenn jeder einzelne aber fähig gemacht wird, selbständig zu arbeiten und alles aus sich herauszuholen, was in ihm ist, so hat der Lehrer seine Aufgabe erfüllt, besser, als wenn er eine Paradeausstellung zusammenbringt, deren Glanz auf Täuschung und falscher Dressur beruht. Denn junge Leute, die es gelernt haben, ihren lebendigen Empfindungen mehr zu vertrauen als einem „Stil", die ihre künstlerischen Entschließungen aus Erlebnissen, nicht von Rezepten ableiten, braucht die Zeit nötiger als alles andere. Je mehr Selbstständigkeit erzogen wird, desto hoffnungsvoller dürfen wir sein, weil nur so die natürliche Entwicklung des Begonnenen garantiert wird. Und diesen Eindruck lebendigen Strebens gewinnt man vor den Arbeiten aus der Klasse MOHRBUTTERS selbst da noch, wo man mit den Resultaten nicht ganz einverstanden sein kann.

E. REUSSNER TAPETENMUSTER



L. KLOPSCH MÖBELSTOFF

A. RESMEROWSKI TAPETENMUSTER

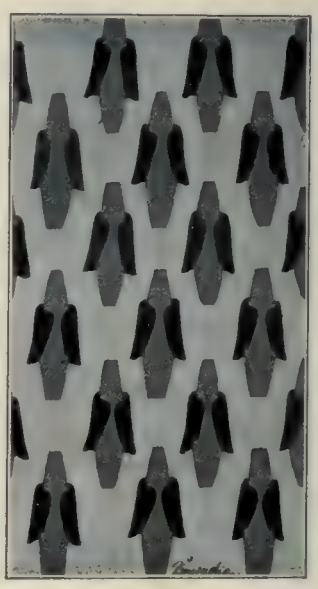
Es gibt noch zu ausschließlich Ornament und Dekoration. Aber ein Unterricht, der dem Schüler nur Papier, Stift und Farbe gestatten kann, ist, da es sich doch um Maler und Musterzeichner handelt, auf dergleichen Uebungen angewiesen. Es bleibt freilich zu wünschen, daß dieselbe Einsicht, die hier einmal den rechten Künstler auf den rechten Platz gestellt hat, die natürlichen Konsequenzen ziehe und bedenke, daß die gewerbliche Technologie, die in Frage kommt, eben so sehr der Erneuerung bedarf wie das Künstlerische. Was dann erreicht werden könnte, wird angedeutet durch das, was bis jetzt in ganz kurzer Zeit schon erreicht worden ist. Das Schülermaterial ist doch wohl dasselbe, wie in den anderen Klassen; dennoch erscheint es, an seinen Leistungen gemessen, wie eine höhere Rasse.

Natürlich setzt sich auch hier, wie überall, die Eigenart des Lehrers durch. Vor allem ist es der Fall in der kultivierten und delikaten Farbe. Da gerade der Farbensinn, selbst bei tüchtigen modernen Nutzkünstlern, oft unentwickelt ist und zu Geschmacklosigkeiten verführt, ist es gut, daß hier einmal ein mit unleugbarem malerischen Geschmack begabter Lehrer neben den tektonischen Mathematikern unserer Bewegung wirkt. Doch ist auch in diesem Falle zu wünschen, daß die Schüler über die Papierkoloristik hinausgelangen und die erworbene Kultur auf ein Ganzes anwenden lernen.

Wird nun noch eine gewisse, spezifisch jugendliche Romantik, die an CHRISTIANSENS Dekorationsorgien gemahnt, eingeschränkt, wird die lebendige Unterrichtsidee im engen Zusammenarbeiten von Lehrer und Schülern in der Folge fest organisiert, so dürfen wir auch diese Klasse mit ihrem Viertelhundert Schülern und Schülerinnen, deren Erfolg heute schon in manchem Punkte die Leistungen der Berliner Döplerklasse beschämt, zu den wenigen Punkten im deutschen Kunstgewerbegebiet zählen, wo der fortzeugende Gedanke unserer Bewegung bewahrt und fruchtbar entwickelt wird.

Friedenau KARL SCHEFFLER

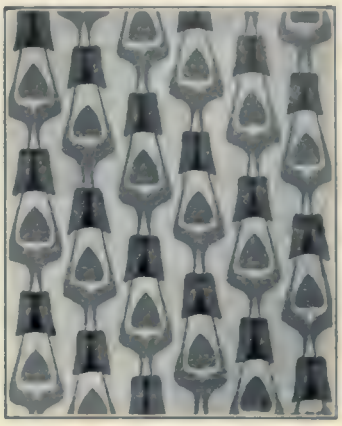
M. DILLOO STUDIE



W. STOLLE STUDIE

LISE NETKE VORSATZPAPIER

L. KLOPSCH VORSATZPAPIER

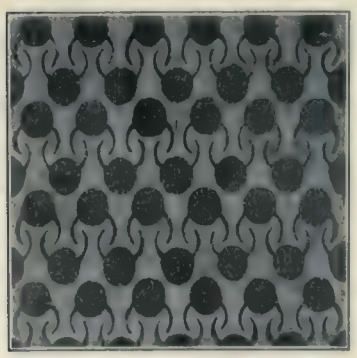


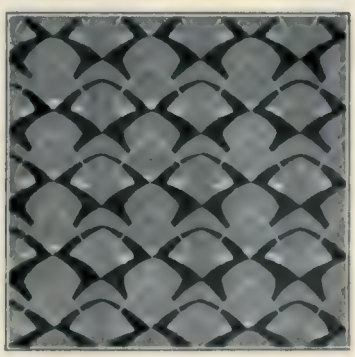
WALTER STOLLE • VORSATZPAPIER

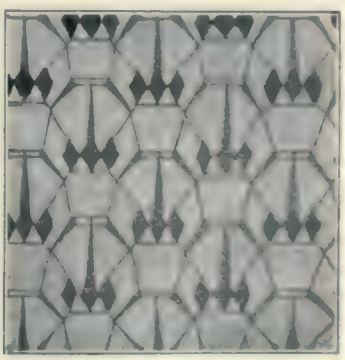
MÜNCHENER SCHMERZEN

I.

Vor nicht allzulanger Zeit — es mögen ein paar Monate her sein — wurde in den Kreisen, die beschließend in öffentlichen Angelegenheiten tätig sind, mancherlei Erörterung gepflogen darüber, wie den nicht sehr erfreulichen Verhältnissen der bayerischen Residenz hinsichtlich ersprießlicher materieller Entwicklung eine Wendung zum Besseren zu geben sei. „München muß Industriestadt werden", lautete das Resultat. Die „Kunststadt" allein hat also jene Ergebnisse nicht zu verzeichnen, die ein Gemeinwesen nicht bloß in der Schwebe erhalten, sondern es in erfolgreichen Bahnen zu immer gedeihlicherer Entwicklung bringen. Es liegt in der Losung „Die Industrie muß helfen" ein stummes Bekenntnis schwerwiegender Art. Was der vor wenigen Dezennien noch weit geringer bevölkerten Stadt einen hauptsächlichen Stützpunkt in allen Existenzfragen bot, reicht für das schnell wachsende Gemeinwesen, dessen Bevölkerungsziffer die halbe Million längst überschritten hat, allein nicht mehr aus. Das könnte auch anderswo eintreten. Wie denkt man sich nun aber den Prozeß, der aus einer Stadt voll Lebenslust, voll künstlerischer Anregungen, einer Stadt, in der man ungezählte Feiertage und noch weitaus mehr Feiergelegenheiten immer mit Freuden hinnimmt, in absehbarer Zeit eine Stätte angestrengtester Tätigkeit machen soll? Wo Schlote rauchen und ungeheuerliche Krahne schwere Lasten unbearbeiteten Rohstoffes von den Eisenbahnwagen in die weitausgedehnten Werkstätten befördern oder umgekehrt das fertige Produkt aus weiten Hallen zum Versand in alle Welt gleich in jene Vehikel verladen wird, die auf unendlichen Schienensträngen bis in entlegene Erdenwinkel rollen — da ist für den Festgeist wenig Platz, da können die Feiertage nicht den Feuerbrand der Heizanlagen beliebig viele Male zum Stillstand bringen. Es wäre







LISE NETKE VORSATZPAPIERE

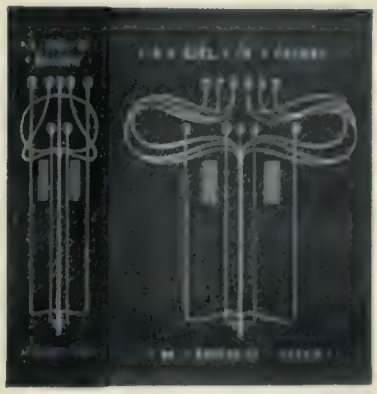
interessant, die Vorstellung der Metamorphose kennen zu lernen, die sich mit München vollziehen müßte, im Laufe einiger Generationen vielleicht vollziehen könnte, die von heute zu morgen aber ganz unmöglich ist.

Industriestädte haben entweder ihre weit zurückreichende, mit der Heranbildung zweckdienlich geschulter Arbeitskräfte aufs engste verknüpfte Entwicklungsgeschichte, oder sie entstehen, wo die Billigkeit von Grund und Boden räumlich weitausgedehnte Anlagen ermöglicht, wo ferner die Arbeitskräfte nicht bereits mit unnatürlich hochgeschraubten Lohnsätzen ein manchmal beinahe frivoles Spiel treiben, sondern dem angebotenen materiellen Verdienst ein wirkliches Arbeitsäquivalent entgegensetzen, und wo endlich die Frage der motorischen Kräfte durch mehr oder weniger konstant bleibende Wasserläufe einerseits, durch Vorhandensein von Brennmaterial am Orte oder durch erleichterte Transportmöglichkeiten der nötigen Kohlenquantitäten anderseits gelöst wird. Endlich spielt jene Legion von Paragraphen, aus denen sich heutzutage die baugesetzlichen Vorschriften komponieren, eine wesentliche Rolle, zumal wenn sie sich nicht als zur Förderung baulicher Tätigkeit geeignet bezeichnen lassen. Auf weitere Erfordernisse sei vorerst nicht eingegangen. Die hier aufgeführten Punkte indes verlangen doch eine Klarstellung.

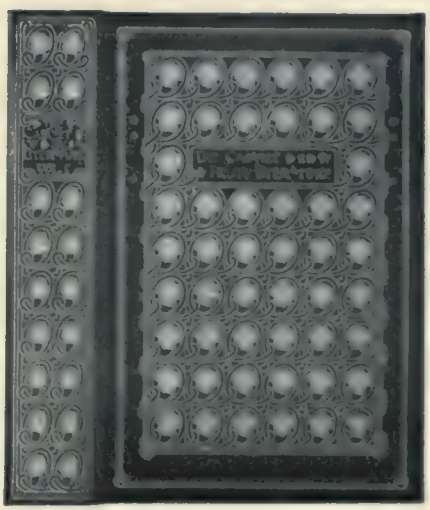
Zunächst ist der Bodenpreis berührt worden. In und um München sind infolge künstlich gesteigerter Terrainwerte Anlagen industrieller Art, die größerer Bodenflächen bedürfen, so gut wie unmöglich. Für Anlage von Fabriken zahlt man jene Preise nicht, die bei Wohnhaus- oder Landhaus-Anlagen bezahlt werden. Schon die letzteren sind stehen geblieben, weil sich jeder besinnt, sein Geld in einen Hausbau zu stecken, wo schon der Grund und Boden viel zu hoch bewertet, der Verkehr mit der Stadt aber nicht zweckmäßig erleichtert wird und außerdem jährlich bei Familien von großer Kopfzahl infolge der durchaus nicht billigen Beförderungskosten eine erkleckliche Summe erfordert. Dies nebenbei. Daß also solch „teures Pflaster“ ungeeignet ist für industrielle Anlagen, muß jedem einleuchten, der über die einfachsten Prinzipien nationalökonomischer Natur im klaren ist. Die Verladung der Rohstoffe und die Abfuhr fertiger Ware wird durch Beförderung mit Zugtieren außerordentlich verteuert, deshalb ist die möglichst weit verzweigte Anlage von Schienensträngen eines der ersten Erfordernisse industrieller Entwicklungsmöglichkeiten. Wo ist auch nur ein Anfang in München gemacht, um die weit auseinanderliegenden Niederlassungen an der Peripherie der Stadt in Fühlung zu bringen? Wer in Schwabing, dem Fremdenviertel par excellence, wohnt und mit einem Frühzug verreisen will, muß eine Stunde vor Abgang des Zuges die Droschke besteigen, denn weder zum Zentralbahnhof noch nach den Süd- oder Ostbahnstationen gibt es Verbindungen im Sinne der Wiener oder Berliner Stadtbahn. Das sind die Voraussetzungen nicht, auf denen sich die Gründung industrieller Unternehmungen großen Stils aufbauen. Und wo sollen die Arbeiter wohnen? Wer die Resultate der Wohnungs-Enquete kennen lernen will, der lese die Schrift von Dr. Singer*), die äußerst viel interessantes aber wenig erfreuliches Illustrationsmaterial zutage gefördert hat.

Stellt man sich vor, daß die Herbeiziehung zahlreicher Arbeitskräfte von außen nicht erst gründliche Beseitigung der Wohnungskalamität für Minderbemittelte und Schaffung gesunder Existenzbedingungen voraussetze, oder sollen die Arbeiter der künftigen Industriestadt vielleicht die Terrains okkupieren, die jetzt wie saures Bier zur Anlage von „Villen“ ausgeboten werden von all denen, die volksbeglückend wirken und dabei einen famosen Profit in die Tasche stecken wollen? Wohnungsnot ist zwar in München augenblicklich nicht, denn es stehen über zehntausend Wohnungen leer, indes sind es lauter Mietgelasse, welche an den Geldbeutel der Mieter meist ganz respektable Forderungen stellen. Das genügt, um die Verkehrtheit der jetzt herrschenden Verhältnisse, gegen welche sich keine Macht ins Zeug gelegt hat, zu kennzeichnen. Für den mittleren, für den kleinen Mann ist aber die Wohnungsnot da. Soll ihr vielleicht die künftige Industriestadt abhelfen und wo? Ja — draußen, außerhalb Pasing, an der Bahn nach Hersching, stehen neue Arbeiterhäuser, zu den Eisenbahn-Zentral-Werkstätten gehörend, so ziemlich das trostloseste Machwerk von Architektur dieser Art, das man sich denken kann. Der entwerfende „Künstler“ scheint niemals etwas von den reizenden englischen Arbeiterniederlassungen gehört zu haben, oder ist es eine Grundbedingung bei der Ausführung derartiger Arbeiten, daß ihnen die Oedigkeit bureaukratischen Wesens wie ein Kainsmal aufgedrückt wird? Auch diese Fragen kommen

*) »Die Wohnungen der Minderbemittelten in München und die Schaffung unkündbarer kleiner Wohnungen.« Von Dr. K. Singer, München, Lindauersche Buchhandlung.



TALWIN MORRIS, BOWLING



LEINENBÄNDE

CHARLES DOUDELET • LEDEREINBAND ZU »BEATRYS« (VERLAG J. E. BUSCHMANN, ANTWERPEN • • • • • • •

in Betracht, wenn nun die Industriestadt an der Isar entstehen soll.

Der weitere Punkt, die Arbeitskräfte betreffend, ergibt die Tatsache, daß zwar für die jetzt bestehenden Betriebe gewisser Branchen, z. B. Schreinerei, eine der Jetztzeit entsprechende, jedoch nicht übergroße Anzahl von Arbeitskräften guter Qualität zu Gebot steht. In anderen Branchen ist fortwährender Zuzug von außen notwendig, mangels genügend ausgebildeter Kräfte am Platz. Dieser Zuzug verteuert die Löhne, mithin auch die Produkte, weil man, um die Leute zu bekommen, ihnen mehr bieten muß, als sie in Wien, Berlin, Stuttgart, Leipzig bekamen. Hochwichtige Branchen wie z. B. Etuimacherei sind in München überhaupt nicht zu Hause. Die Münchener Goldschmiede müssen alle besseren Etuiarbeiten von Hanau beziehen. Eine wirkliche Großindustrie, welche mit den in München üblichen Lohnverhältnissen auszukommen vermöchte, ist bei den jetzigen Absatzverhältnissen durchaus undenkbar. Die Heranziehung junger Kräfte zu tüchtiger Arbeitsleistung wird nie und nimmer auf der Schule erreicht. Die Werkstätte ist deren Wiege. Wo sind in München diese Werkstätten der Heranbildung für industriellen Großbetrieb? — Die weitere Frage, motorische Kraft betreffend, ist leicht zu beantworten: Die Frachtsätze für Kohle machen letztere eher zu einem Luxus-Artikel als zu einem Massenverbrauchs-Produkt, und es wäre somit weit mehr mit einer Ausnützung der von den Alpen nordwärts abfließenden Gewässer zu rechnen. Ein wesentliches Hindernis endlich ist, wie schon bemerkt, in den baupolizeilichen Vorschriften zu suchen, die in vielen Beziehungen den theoretischen Ueberzeugungen ihrer Verfasser mehr Ehre machen, als sie sich in der Praxis bewährten. Die Schwerfälligkeit des in Betracht kommenden Apparates ist schon unzählige Male Gegenstand von Erörterungen gewesen, jedoch ist es bis zur Stunde nicht gelungen, zweckdienlicheren Anschauungen zum Durchbruche zu verhelfen. War die „Kunststadt“ daran schuld, oder etwas anderes? Die Ueberlegung gewiß nicht, München könnte vielleicht einmal weiter ausgedehnte industrielle Anlagen als die zurzeit existierenden als Voraussetzung für eine gedeihliche Zukunfts-Existenz verlangen. Müssen nun unbedingt die Chancen der letzteren durch eine radikale Umkrempelung der „Kunststadt“ gewonnen werden? Ist es nicht möglich, die bisherigen Gepflogenheiten zu erweitern, aber in weitläufiger Weise und von großen Gesichtspunkten ausgehend zu erweitern, Möglichkeiten zu schaffen, die auf einem gut vorbereiteten Boden sich aufbauen? Allem Ermessen nach ist hier die Schaffung einer zukunftsvollen Entwicklung weit eher zu erreichen als durch den Beschluß wohlwollender Stadtväter: „München wird Industriestadt.“ —

Der Weg, der einzuschlagen sein würde, ist in wenigen Worten ausgedrückt „Die angewandte Kunst“. Was sie will, wie ihre Aufgaben beschaffen sind, wird eine im Juni zu eröffnende Ausstellung im Studiengebäude des K. Nationalmuseums zeigen, die von der „Münchener Vereinigung für angewandte Kunst“ unter unsagbaren Schwierigkeiten ins Leben gerufen worden ist. Die daraus sich ableitenden Vorschläge verhallen vielleicht ungehört, wie so manches andere verhallt ist. Sie mögen in einem nächsten Artikel ihre Behandlung finden.

BERLEPSCH-VALENDAS

ERICH KLEIN-HEMPEL

BEMALTE TORTEN-SCHACHTEL

DIE NEUGESTALTUNG DER KGL. KUNSTGEWERBESCHULE IN NÜRNBERG

Im Aprilheft der „Dekorativen Kunst“ unterzieht ein Fachgenosse, dessen Name auf dem Gebiete des kunstgewerblichen Unterrichtes bisher nicht bekannt geworden ist, die Organisation der Nürnberger Kunstgewerbeschule einer abfälligen Beurteilung. Gleichzeitig stellt er im Sinne des an verschiedenen Schulen bereits versuchsweise eingeführten Werkstättenbetriebes Grundzüge auf für eine neuzeitliche Gestaltung der Kunstgewerbeschulen überhaupt. Die Ausführungen des Verfassers bleiben leider nicht immer objektiv und frei von persönlichen Ausfällen gegen den Lehrkörper. Tendenziös ist die Behauptung, daß das jährliche Budget von ca. 100 000 M. nur den drei oder vier Schülern zugute komme, welche nach vollständigem Besuch der Schule in die Praxis übertreten. Verschwiegen wird dabei, daß im vorigen Jahre z. B. 98 Hospitanten und 77 Abendschüler, welche gleichzeitig der kunstgewerblichen Praxis angehören, ihre Ausbildung der Schule verdanken.

Bezüglich der Leistungen der Schule in früherer Zeit kann auf die vielfachen ehrenden Auszeichnungen hingewiesen werden, die der Anstalt auf den mit Schülerarbeiten beschickten Ausstellungen zuteil geworden sind:
z. B. 1862 in London, bronzene Medaille,
1867 in Paris, goldene Medaille,
1869 in Altona, silberne Medaille,
1872 in Kaiserslautern, bronzene Medaille,
1873 in Wien, Fortschritts-Medaille,
1876 in München, II. Preis-Medaille.

Bei dem heutigen Stande des Kunstgewerbes in seiner Vielseitigkeit erweckt die Ausstellung von Schülerarbeiten auf den einen großen Prunk entfaltenden Gewerbe- und Industrieausstellungen erfahrungsgemäß nicht mehr in dem Maße wie früher das Interesse des größeren Teiles der Besucher. Daher veranstaltet die Schule seit dem Jahre 1902 im Schulgebäude selbst eine ständige Ausstellung der Arbeiten aller Klassen und zwar nicht nur der besten, sondern auch der mittelmäßigen Leistungen. Hierdurch ist es Interessenten jederzeit möglich, die Leistungen der Schule zu verfolgen, und die durch diese Einrichtung ermöglichte Vorführung der Schultätigkeit hat seither zahlreiche Anerkennungen seitens berufener Schulmänner und Fachleute auch in der letzten Zeit gefunden. In dieser Beziehung möge auf eine Ende April 1902 im „Fränkischen Kurier“ enthaltene, von berufener Seite herrührende Besprechung über die permanente Ausstellung von Schülerarbeiten der hiesigen Schule, in welcher die nachfolgende Ausführung enthalten ist, hingewiesen werden:

> Seit dem Jahre 1896, in welchem die Kgl. Kunstgewerbeschule anläßlich der Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg Gelegenheit hatte, mit Schülerarbeiten an die Oeffentlichkeit zu treten, ist die Anstalt in der Stille rüstig fortgeschritten, immer an der Vervollständigung des Lehrprogramms arbeitend und das ihr gesteckte Ziel verfolgend. Ein Vergleich der ausgestellten Zeichnungen, Malereien und Modelle mit dem, was vor sechs Jahren die Bayerische Landesausstellung aufwies, läßt es unmittelbar erkennen, daß die seit jener Zeit durchgemachte Entwicklung eine fortschreitende war. Die Ausstellung lehrt, daß die Schule einmal wie bisher bestrebt ist, die Schüler mit den Kunstformen der Vergangenheit vertraut zu machen und deren Schaffen auf die feste Basis der alten Kunst zu stellen, zugleich aber auch beflissen ist, die Schüler mit der Darstellung und künstlerischen Verwendung der Naturformen vertraut zu machen und der künstlerischen Erziehung die Richtung auf das Moderne zu geben, soweit sie bei den vorgerückteren Schülern die Bedingungen für die dazu nötige künstlerische Sicherheit und Freiheit findet.“

Man könnte immerhin für eine Anregung zur weiteren Ausgestaltung nur dankbar sein, wenn eine solche erforderlich wäre. In dieser Beziehung stößt der Verfasser jedoch eine offene Türe ein. Daß durch die Entwicklung des Kunstgewerbes besonders im Laufe der letzten Jahre an dieser Schule, wie an den Kunstgewerbeschulen überhaupt, vieles reorganisationsbedürftig wurde, wird von allen Seiten anerkannt. Auch die Frage der Neugestaltung der hiesigen Anstalt ist seitens der maßgebenden Stellen seit langer Zeit schon der Gegenstand reiflicher Erwägungen und eingehender Studien. — Schwierigkeiten der

verschiedensten Art sind aber bei der Durchführung derselben zu überwinden. Es sei hier nur die Regelung der Vorbildung der neueintretenden Schüler berührt, welche, da eine städtische gewerbliche Fortbildungsschule fehlt, einen besonderen Nachteil bietet.

Daß bei einer Umgestaltung moderne Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind, versteht sich von selbst. Es darf aber nicht außer Acht bleiben, daß der Wert mancher Forderungen, welche heute aufgestellt werden, auch Lehrwerkstätten, Meisterkurse u. s. w. noch nicht unbestritten ist, und daß über die Zweckmäßigkeit ihrer Durchführung trotz vieler Kongresse der Sachverständigen und Delegiertentage der deutschen Kunstgewerbevereine innerhalb der berufenen Kreise eine Reihe von Meinungsverschiedenheiten bestehen.

Man darf das Vertrauen haben, daß bei den verantwortlichen Stellen, welche eine so wichtige und in viele Verhältnisse einschneidende Frage im Gegensatz zu der oft übertriebenen Hast unserer Zeit mit ruhiger Ueberlegung behandeln müssen, die Neugestaltung des kunstgewerblichen Unterrichtes, insbesondere für die Nürnberger Anstalt, schon in nächster Zeit eine befriedigende Lösung finden wird.

BROCHIER

*

Der Wert obiger Zeilen wird gewiß ohne Kommentar jedem deutlich sein, der den Aufsatz gelesen, gegen welchen sie sich richten sollen. Doch erlaube man mir trotzdem noch einige Worte, damit ausdrücklich die augenfällige Unmöglichkeit betont sei, meine Schilderung der Nürnberger Kunstgewerbeschule durch Tatsachen zu widerlegen.

1. Ich hatte gleich anfangs erwähnt, die Anstalt habe „etwa 200 Schüler, Hospitanten etc.“ Also ist es unangebracht und irreführend, wenn meine unantastbare Erwähnung, nur drei bis vier Schüler gingen jährlich aus der Anstalt in die Praxis über (im Schuljahr 1903/4 waren es nur zwei!!), durch Nennung der Zahl der Hospitanten und Abendschüler zur „tendenziösen Behauptung“ gestempelt werden soll. Augenscheinlich ist der eigentliche Zweck der Anstalt, Kunstgewerbler für die Praxis zu erziehen (und das wäre doch wohl ihr Zweck?!) verfehlt. Daß manche Leute abends oder nebenbei von der Anstalt profitieren, ist doch ein recht schwacher Trost.

2. Ich sagte ausdrücklich: „Aeltere Leute erzählen, es soll einmal eine Zeit gegeben haben, in welcher diese Schule etwas leistete.“ Bestätigung: letzte Auszeichnung ein II. Preis 1876. Das ist nächstens 30 Jahre her.

3. Die Kritik der Schülerarbeiten im „Fränk. Kurier“ 1902 mag mit Recht betonen, daß die Schule „in der Stille rüstig fortschreitet, immer an der Vervollständigung des Lehrprogramms arbeitend und das ihr gesteckte Ziel verfolgend“. Es kommt nur auf die Art und den Wert dieses Lehrprogramms und dieses Zieles an, die ich dargestellt zu haben glaube. Wenn es aber weiter heißt: man sei beflissen, „der künstlerischen Erziehung die Richtung auf das Moderne zu geben,“ so weiß ich einfach nicht, was jener Referent sich unter dem „Modernen“ vorstellt. Daß der verstorbene Prof. W. BEHRENS Arbeiten ganz anderen Schlages fertigen ließ als alle übrigen Lehrer, betonte ich; da die Art seines Unterrichts in der Hauptsache festgelegt war, da er ferner nur einigen Unterricht im untersten Kurse gab und dieser dann durch zwei weitere Jahre von anderen Lehrern verwischt werden durfte, so war dieser Lehrer für den Wert der Anstalt in ihrer Gesamtheit belanglos. Und außer den paar Zeichnungen der BEHRENS-Klasse findet sich nichts, was nur die leiseste „Richtung auf das Moderne“ verrät. Es handelt sich also hier entweder um eine leere Phrase oder um eine Unterstützung des feinen Schachzuges, mit jener wohlabgemessenen Verwendung der Kräfte des Verstorbenen scheinbar auch der modernen Richtung gerecht zu werden.

Daß man in den Kreisen der Verwaltung der Nürnberger Kunstgewerbeschule selbst über eine Reorganisation der Anstalt nachdenkt, kann und wird niemand beruhigen. Männer, die diese Anstalt aus ehrlicher Ueberzeugung geleitet haben, sind unmöglich in der Lage, eine moderne Schule durch Reorganisation der alten zu schaffen.

4. Eine offene Tür einzustoßen ist mir nicht eingefallen. Ich habe ausdrücklich die Reorganisation der Nürnberger Schule als in nächster Zeit selbstverständlich vorausgesetzt. Zweck meines Aufsatzes war der Vorschlag einer besonderen Unterrichtsmethode, und nur des Gegensatzes wegen beschäftigte ich mich auch mit dem Prinzip der alten Schule. Wenn der Wert des Vorgeschlagenen noch nicht unbestritten ist, so ist die Wertlosigkeit der alten Nürnberger Schule so unbestreitbar, daß es immerhin Zeit wird, von der zukünftigen Gestaltung der Anstalt zu reden. Die Redensart von der „ruhigen Ueberlegung“ gegenüber der „oft übertriebenen Hast unserer Zeit“ ist wohlklingend, aber man könnte dieser Zeit auch so weit gewachsen sein, daß man schnell

überlegt und handelt. Wie schnell griff vor vielen Jahren Berlin zu, stellte Eckmann an und machte beneidenswerte Erfahrungen mit ihm! Oder man sehe sich Darmstadt an, oder die neue Tätigkeit in Magdeburg! Und fürchtet man von Dresdens Rührigkeit gar nichts? In Bayern aber, dessen künstlerischen Rückgang man in Berlin schon feiert, geben sich die verantwortlichen Stellen ruhigen Ueberlegungen hin und verlangen Vertrauen auf die dereinstigen Ergebnisse ihres anhaltenden Nachdenkens. — Und auf was für Schwierigkeiten stößt dieses Nachdenken! Regelung der Vorbildung! Für Handwerker! Vielleicht führt man das Einjährigen-Zeugnis ein, natürlich vom humanistischen Gymnasio? Aber meine Darlegungen rannten gegen offene Türen!

5. Herr Direktor BROCHIER wirft mir persönliche Ausfälle gegen den Lehrkörper vor. Ja, ist denn die Schule eine persönliche Angelegenheit der Lehrer? — Persönlich dagegen ist die Einleitung der Erwiderung des Herrn Direktors und außerdem sinnlos; ich bin nicht Kunstgewerbler. A. L.

Einen weiteren Beitrag zu dem Thema

UNTERRICHT AN KUNSTGEWERBESCHULEN

finden wir in dem „General-Anzeiger für Düsseldorf und Umgegend“ und geben diesen Worten eines Fachmannes hier Raum, um auch die in den Kreisen der Handwerker herrschende Ansicht zur Geltung zu bringen:

„Was soll aus den Zöglingen der Schule werden?“ Sollen es Handwerker, Kunsthandwerker oder Künstler, oder soll sogar alles zusammen aus jedem der Schüler werden? Handwerker werden aber auf der Schule sicherlich nicht erzogen, denn dazu taugt die ganze Erziehung nicht! Der Handwerker ist nur auf dem Boden der Werkstatt zu erziehen. Die Handfertigkeiten müssen zum großen Teil von anderen abgesehen und ununterbrochen geübt werden. Dann muß der Handwerker im Leben und Treiben der Werkstatt und nicht auf der Schulbank heranwachsen, damit er von der ersten Stunde an sieht, welche Anforderungen gestellt und wie vielseitige und gründliche Kenntnisse in jedem Fache verlangt werden. Auf den Schulen aber wird in so ungeheuer vielem unterrichtet und so verschiedenes betrieben, daß kein Handwerker sich zu wundern braucht, wenn die jungen Leute auf unseren Werkstätten nicht zurecht kommen, weil die Schulzöglinge von allem etwas, aber nichts so gründlich verstehen, daß es genügt, um mit dem auf der Werkstätte erzogenen jungen Manne in Wettbewerb treten zu können. Dies erfahren wir Praktiker täglich, deshalb nehmen auch viele Geschäfte keine Schulzöglinge auf.

Kunsthandwerker werden es auch nicht, denn von diesen werden bedeutend größere Handfertigkeiten und dazu ein umfangreiches theoretisches Wissen verlangt. Die Beherrschung der verschiedensten Techniken ist für den guten Kunsthandwerker unerläßlich nötig. Diese sind aber nur dort zu Hause, wo die Sache Tradition ist, wo der Meister die gesammelten Erfahrungen seinem Nachfolger überliefert, wo ein Gehilfe es vom anderen erlernt und alles das, was der Meister und die Gehilfen bald hier, bald dort her aus der Welt mitbringen, festgelegt und festgehalten wird. Alles dies fehlt der Schule, und es ist ihr infolgedessen auch nicht möglich, brauchbare Kunsthandwerker auszubilden.

Der Hauptfaktor auf der Schule ist der Theoretiker, der in der Regel von der Praxis wenig oder gar keine Ahnung hat. Dieser herrscht dort. Genau so, wie es dem auf der Schule erzogenen Handwerker geht, genau so geht es dem Kunsthandwerker im späteren Leben, wenn es heißt, dein Studium hier auf der Schule ist aus! Mit einem sehr guten Zeugnis wird der junge Mann entlassen. Dieses mag ja auch zu Recht ausgestellt sein, wenn man die Leistungen der Schüler vom Standpunkte und mit den Augen eines Pädagogen ansieht. Diese wissen aber nicht, was im Leben vom Handwerker und Kunsthandwerker verlangt wird.

Nun bliebe noch der Künstler übrig. Ob es aber möglich ist, bei dem Lehrgang, so wie er hier und anderwärts an den Kunstgewerbeschulen üblich ist, Künstler zu erziehen, weiß ich nicht, darüber mögen andere urteilen. Ich möchte es bezweifeln. Die Leiter der deutschen Kunstgewerbeschulen geben selbst zu, daß die Schulen bis heute nicht den erhofften Erfolg hatten, und man betont deshalb die Notwendigkeit der Errichtung von Schulwerkstätten.

Um den Schulapparat noch kostspieliger und komplizierter zu gestalten, werden jetzt Handwerksmeister zum Unterricht in diesen Schulwerkstätten herangezogen. Zu welchem

Zwecke? Warum schickt man die jungen Leute nicht zu diesen ausgesuchten Technikern als Lehrlinge auf die Werkstatt, wo zweifellos ernsteres Schaffen üblich ist, wie an der Schule, wo Schülern nur stundenweise von Zeit zu Zeit kleinere Handfertigkeiten gezeigt und erläutert werden? Ist der Meister befähigt, die jungen Leute in der Schule auszubilden, so ist er es auf seiner Werkstatt sicher. In der Schule ist der Meister ein dienendes Glied, nicht Lehrer, sondern nur Werkmeister, so viel, wie bei uns ein guter Gehilfe, er wird stets von dem Lehrer beeinflußt und hat sich genau nach den Ansichten, die an der Schule herrschen, zu richten. Schon deshalb ist von dieser Ausbildung nichts zu erhoffen.

Heute sind wir so weit gekommen, daß der technisch mit guten Handfertigkeiten ausgerüstete Gehilfe kaum noch zu finden ist, weil die Schulen die jungen Leute, die wir sonst erzogen, aufsaugen. Dann werden wir durch die Schulen mit ihren Werkstätten dahin kommen, daß der kleinere und mittlere Handwerksmeister aussterben oder aber sehr zurückgehen muß.

Die Schulen mit den Schulwerkstätten sind ein zweifelhaftes, sehr kostspieliges Experiment. Der junge Mann ist nach Absolvierung der Schule kein Handwerker, der sein Brot verdienen kann, aber auch kein Künstler. Der Kopf ist verwirrt, alles läuft im Unklaren durcheinander, und andererseits besteht die Gefahr, daß in diesen Schulwerkstätten den Handwerksmeistern gefährliche Konkurrenten entstehen.

Wie schon bemerkt, fehlt es uns an jungen Leuten, die eine vierjährige Lehrzeit, ohne Vergütung zu fordern, aushalten können, weil die Schulen alle Kräfte wegnehmen. Der junge Mann wird nur dann die erforderlichen Fertigkeiten als Handwerker und Kunsthandwerker sich anzueignen in der Lage sein und nur dann im späteren Leben weiter kommen, wenn er dort, wo das Handwerk zu Hause ist, auf der Werkstätte der Praxis aufwächst und seine Zeit in den ersten Jahren so weit wie eben möglich nur zur Aneignung der erforderlichen Handfertigkeiten verwendet. Sind diese weit genug gediehen, dann mag die Schule ihn aufnehmen, und dann mögen Künstler dem jungen Manne noch andere Wege zeigen, diese werden aber nur sehr, sehr wenige befähigt sein zu beschreiten.

Gebt dem Handwerk die Lehrlinge zurück, die uns jetzt fehlen. Lehrlinge, wie wir solche früher hatten, die eine entsprechende Lehrzeit ohne Entlohnung aushalten konnten, dann ist es uns auch wieder möglich, die jungen Leute entsprechend auszubilden. Heute aber soll jeder junge Mann, wenn nicht studieren, so doch wenigstens Künstler werden. Deshalb vertrödelt er seine Zeit auf irgend einer Kunstgewerbeschule, und der für uns verbleibende Rest von jungen Leuten, der zu uns in die Lehre kommt, will gleich verdienen. Gerade aus dem Grunde nehmen die besseren Geschäfte keine Lehrlinge mehr auf, weil sie wissen, daß unter diesen Umständen die Ausbildung nicht so sein kann, wie sie sein soll!

NEUE BÜCHER

Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung. 320 Abbildungen moderner Landhäuser aus Deutschland, Oesterreich, England und Finnland mit Grundrissen und Innenräumen. Mit einleitendem Text von Hermann Muthesius. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. München 1905. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. Preis M. 7.50.

Ein Werk, von dem in so kurzer Zeit eine neue Auflage notwendig wird, muß den Wünschen vieler entgegengekommen sein. Architekten, Kunstgewerbler und nicht zum wenigsten die, deren Wunsch, im eigenen Hause außerhalb der Stadt zu wohnen, schon erfüllt oder noch nicht erfüllt ist, müssen tatsächlich schon an der ersten Auflage dieses Bilderbuches vom »Modernen Landhaus« ihre lebhafte Freude gehabt haben. Wenn's nun auch den Besitzern der ersten Auflage etwas leid sein mag, so ist's doch freudig zu begrüßen, daß der Verlag sich nicht nur mit einem Neudruck begnügt, sondern das Werk nach zwei Seiten hin reich vermehrt und noch um vieles begehrenswerter gemacht hat. Die Abbildungen und die Grundrisse von zeitgemäßen deutschen, österreichischen, englischen, schottischen, amerikanischen und finnischen Landhäusern sind um eine sehr große Zahl vermehrt worden. Aber die Auswahl ist dadurch keineswegs etwa eine weniger strenge geworden, sie gibt uns auch diesmal nur Bestes. Da die Abbildungen auf der Höhe moderner Reproduktionstechnik stehen, können sie eine Beschreibung entbehren, und alle, die vom Schauen zu lernen vermögen, werden immer wieder gern den hier gebotenen Anregungen kultureller und künstlerischer Art nachgehen. — Eine Zugabe enthält die neue Auflage, die aufs nachhaltigste die durch Anschauung gewonnenen Anregungen zu unterstützen und zu fördern vermag. Der als vortragender Rat in das preußische Ministerium berufene Architekt Dr. Hermann Muthesius schickt den Bildern und Plänen eine Abhandlung voraus: »Die Bedingungen und die Anlage des modernen Landhauses.« Muthesius sagt nichts Ueberflüssiges, er hält unsern Villenbesitzern und Villenbauern einen sehr scharf geschliffenen Spiegel vor, worein zu schauen sehr notwendig und erkenntnisförderlich ist. Ein Kapitel der Abhandlung befaßt sich besonders mit den baupolizeilichen Vorschriften und dürfte mit ebensowenig Freude als vielem Nutzen von unseren obersten »Baubehörden« gelesen werden.

Dr. E. W. B.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

Peter Behrens=Düſſeldorf

Als ich Behrens kennen lernte, ſtand er vor einer Staffelei und malte. Das wird etwa zehn Jahre her ſein. Es war ein Bild, in dem er ſich bemühte, der Natur zuliebe einen ganz unverkennbaren Rhythmus zu verhüllen. Dieſer Rhythmus ſchien ihm ſo billig und ſelbſtverſtändlich, daß er unmöglich glauben mochte, ſolche Einfachheit genüge, ein Kunſtwerk zu machen. Er deckte ihn alſo möglichſt zu, malte, ich weiß nicht, was, darüber, Natur, Idyll und ein Stückchen Symbolismus. Es war eine Malerei, bei der man an Dekoration dachte, nicht an die neumodiſche Art, die ſich in Tapeten ausdrückt; dafür war zuviel Plaſtiſches darin, zuviel Form und alle mögliche andere, zu wenig Linie. Er hatte nicht nur hineingerochen in die Malerei, bevor er ſie aufgab, ſondern ſchon eine ſtattliche Arbeit hinter ſich, war vom Landſchafter zum Figurenmaler geworden. Eckmann fiel die Schwenkung leichter. Als Flachmaler, Fleckenkünſtler der leichteſten Art, brauchte er ſeine Studien nur mit gebundenen Konturen zu umgeben, um ebenſoviel Motive für die dankbaren Tapetendrucker fertig zu haben. Eckmanns Genre ſaß ihm auf der Haut; es kam aus keinem irgendwie komplizierten Innern her; er hatte es aus Japan gewonnen, mit derſelben Leichtigkeit, mit der ſich die Engländer die Grazie Nippons untertan zu machen verſtanden. Man glaubte damals aus dieſer friedlichen Betätigung eine neue Kunſtepoche herleiten zu können.

Am Abend dieſes Tages ſaßen wir mit Eckmann, Strathmann, Schlittgen und ein paar anderen zuſammen und diskutierten eifrig über große Fragen. Einer hielt das Thema aufrecht, daß es mit der Malerei in goldenen Rahmen — man ſagte Rähmchen — vorbei ſei. Behrens beteiligte ſich nicht daran; er ſchmiedete damals große Pläne mit ſeinen Holzſchnitten. Das Druckverfahren reizte. Im übrigen ſchwebte ihm ein ganz anderes Genre vor, als die Eckmannſche Art; keine niedlichen Stilleben, ſondern Rieſenblätter mit großen Figuren, ausdrucksvoll mit unverhohlener Geſte, in denen man alles zeigen konnte, was der alten Malerei eigentümlich war, ohne Kompromiſſe mit der leidigen Oeltechnik zu ſchließen.

Ein paar Jahre darauf beſuchte er mich in Paris. Es war zur Weltausſtellung. Er begeiſterte ſich an den primitiven Plaſtiken aus der Sammlung des Kaiſers von Japan, an chineſiſchen Heiligen, ſchwärmte für die indiſchen Bonzen und die Batiks der holländiſchen Kolonien. Als ich ihm zureden wollte, mit in die Centenale zu gehen, wurde er grob. Bilder! Ob ich verrückt ſei. Dann glättete ſich die Entrüſtung in das friedliche Lächeln duldſamer Freundſchaft; ich kam mir laſterhaft vor und gänzlich zurück hinter Europa. Sein Steckenpferd war damals Aegypten. Als wir uns in Turin widerſahen, wo er die ſolide Eingangshalle mit den nicht weniger ſoliden Figuren am Brunnen gemacht hatte, ſprach er von Ramſes II., wie von

dem Werk eines verehrten älteren Kollegen. Er hielt sich nicht an den Eindruck des schwarzen Monumentes, sondern stieg den „Intentionen" des unbekannten Autors nach, tiftelte an den Verhältnissen herum, suchte herauszukriegen, wo die Flächenwirkung lag und fühlte sich in dem merkwürdigen Ahnensaal der Turiner Sammlung wie zu Hause.

Bis hierher ist die Geschichte nicht gerade von aufregender Neuheit. Genau dieselbe Rückwärtsbewegung haben — von verschiedenen Ausgangspunkten aus — nicht wenige Deutsche, Holländer, Engländer usw. vollzogen, und man verdankt dieser Bewegung eine so gründliche Vulgarisierung frühester Primitive, daß man gewärtig sein kann, demnächst den Statuen des Landesfürsten in der hieratischen Tracht morgenländischer Pharaonen zu begegnen.

Die Erkenntnis dieses absonderlichen Rückschritts übersieht leicht die realen Vorteile der Reaktion. Unter dem Exotismus versteckte sich die Sehnsucht nach einer einfacheren Gesetzmäßigkeit als sie die zeitgenössische Kunst der tatenbedürftigen Jugend zu bieten hatte. Man sah sich in einem Netz von so vielen unklaren Ueberlieferungen gefangen, daß der entschiedene Schritt über alle einheimischen Traditionen hinaus fast wie eine produktive Tat erschien. So machten es zuerst die Engländer und Schotten, dann die Holländer und Wiener und gleichzeitig die Deutschen. Man fühlte den Drang, zu gestalten, und durchaus nicht die Fähigkeit, die Gestaltungsmöglichkeiten aus der nächsten Umgebung zu gewinnen. Was man wollte, war eine einfachere Kunst, als die immer wachsende Komplikation des Lebens natürlich scheinen ließ. Zudem reichte die einheimische Tradition zu nichts weniger als zur Synthese dieses bewegten Meeres des modernen Getriebes. Es war, wenn schon nach fremden Dingen gegriffen werden mußte, mindestens nicht dümmer, sich primitiver Formen zur Bewältigung moderner Empfindungen zu bedienen, als des Rokokos oder der Renaissance. Jene hatten ihre Vorzüge; man sah ein, daß es einer ganz einfachen Form, einfacher Materialbehandlung bedurfte, um dem Bedürfnis der sozialen Tendenz, die hinter dieser urbürgerlichen Bewegung wirkte, zu entsprechen und um sich von der Last der Vorspiegelung imaginärer Reichtümer zu befreien, und schließlich, last not least, suchte man für seine Muse ein noch nicht abgegrastes Feld. Man wollte etwas Neues. Daß dieses Neue just das Aelteste der Menschheit war, fiel seinen Vorteil beschwerend in die Wagschale.

Alles das ist nichts weniger als neu und war oder ist der Gesichtspunkt vieler Jünger der Dekoration, die, wie ich glaubte, meinen Freund endgültig gekapert hatte. Da führte uns vor nicht langer Zeit der Zufall eines Abends in Florenz zusammen. Wir hatten beide nicht viel Zeit, aber einen Tag sollte zusammen Kunst geschwelgt werden. Wir verabredeten uns zum folgenden Morgen, und ich gestehe, daß mir dabei nicht ganz behaglich zumute war. Ist es ja doch keine geringe Aufgabe, für einen modernen Dekorationskünstler in Florenz etwas Sehenswertes zu finden. Zum Glück fiel mir ein, daß im archäologischen Museum der via della Collonna auch ein paar ägyptische Skulpturen zu sehen waren. Dorthin geleitete ich meinen

Freund; ſtolz auf Florenz, das jedem das Seine zu geben weiß. Beim Durchgang durch die Säle kamen wir bei der François=Vaſe vorbei. Er blieb ſtehen, und ich glaubte, mich entſchuldigen zu müſſen, daß es ſich hier nur um eine griechiſche Sache handle. Er fand ſie zu meinem Erſtaunen ſehr ſchön, ja ſogar verſchiedene griechiſche Skulpturen noch jüngeren Datums vermochten ihn anzuziehen, und als wir mit den Aegyptern fertig waren, kehrte er nochmals zu der Schimäre von Arezzo zurück. Ich freute mich aufrichtig, daß er dieſe talentvollſten Nachkommen der Aegypter noch in ſein Programm ließ, und drückte ihm dies in bewegten Worten aus. Aber was nun? Schließlich konnte man nicht den ganzen Tag im archäologiſchen Muſeum bleiben. Mit einiger Vorſicht erlaubte ich mir anzudeuten, daß ſich mancher Torſo auch in den Korridor der Uffizien verirrt hätte." „Na, vor allem", meinte er, „müſſen wir doch mal die Uffizien ſelbſt ſehen."

„Die Uffizien?" — „Na?" — „Ja, aber da ſind doch Bilder — Du kannſt doch keine Bilder" — „Biſt du verrückt?" — „Entſchuldige, ich glaubte —" „Ich bin doch kein — bin doch überhaupt nur deswegen hier."

Ich geſtehe, daß mich ſelten eine Entdeckung ſo erſchütterte, wie dieſe Umkehr im Herzen meines Freundes. Ich gebe zu: angenehm erſchütterte. Nicht nur, weil ſich dadurch der Tag in Florenz ohne jene Prinzipien=Auseinanderſetzungen zugunſten ägyptiſcher Kunſt verbringen ließ, zu denen gerade die Stadt der Medici weniger als andere Stätten der Kultur geeignet erſcheint, ſondern auch, weil ſich darin eine nicht belangloſe Aufklärung meines Freundes ausſprach. Ich erfuhr ſogar nebenbei, daß er demnächſt wieder anfangen würde, zu malen. Kurz, wir verbrachten den Tag zwiſchen Uffizien und Pitti wie normale Menſchen. Seitdem haben wir viele Bilder zuſammen geſehen. In Düſſeldorf gingen wir oft von ſeinem Garten der Ausſtellung in die Retroſpektive und weideten uns gemeinſchaftlich an den Primitiven und an den nicht weniger gewaltigen Holländern.

Dieſe Wellenlinie der Geſchmackbildung findet ſich auch in der Behrensſchen Kunſt. Es war für ihn ſehr gut, ſich von allen Blümchenornamenten durch eine ſtarke Betonung der Konſtruktion zu befreien. Er gelangte dabei, nachdem er flüchtig von dem Einfluſſe van de Veldes geſtreift worden war, zu einer auf jeden Schmuck verzichtenden Geſtaltung. Aber dieſer Verzicht ſchädigte ihn nicht. Er gehört nicht zu den Armen, die ſich vergeblich mit Prinzipien füllen, um ihre Blößen zuzudecken. Es ſpielt in ſeiner Entwicklung bei aller Konſequenz immer ein latentes Regulativ mit, das dafür ſorgt, daß die Dinge nicht zu wörtlich genommen werden. Es treibt ihn zur Kontrolle der Mittel, die gar zu leicht den Zweck erfüllen, hebt ſich noch etwas auf, da, wo die Richtung erkannt iſt, ſtählt ihn und bremſt ihn zugleich und ſchützt ihn vor allem vor der Gefahr, die ſeinem Geſchmacke drohte, als er den Unwert der Bilderkunſt erkannt zu haben glaubte. Denn er iſt noch etwas anderes als Baumeiſter, Kunſtgewerbler und Lehrer. Von dieſen Dingen beſagt jedes einen heutzutage höchſt determinierten Beruf, ſo vielſeitig dieſer auch ſein mag. Der Baumeiſter baut, was ihm aufgetragen wird, der Kunſtgewerbler zeichnet, was ihm in die Hände kommt, der Profeſſor lehrt ſeine Art. Alle drei tun, was man von ihnen erwartet. Man entſchließt ſich ſchwer oder leicht, ſich ihnen anzuvertrauen. Tut man es aber, ſo weiß man ungefähr, was dabei herauskommt. Das iſt bei Behrens etwas

anderes, und ich möchte es einen Vorzug nennen. Nicht, daß man nicht stets auf ein eigenartiges Resultat gefaßt sein könnte, das seinem Wesen entspricht. Er hat dafür bereits genügend Bürgschaften geschaffen. Aber sein Wesen ist damit nicht erschöpft. Er garantiert nicht, daß der nächste Auftrag so gelöst wird, wie der vorige, er verspricht nur, daß er besser werden wird. Das soll heißen, die Entwicklung ist bei ihm noch in vollem Gange, und ich glaube, das ist das beste, was man einem Künstler nachsagen kann. Die Fertigen sind allemal zu Ende. Wer nichts zu wünschen übrig läßt, wird keinen Wunsch erfüllen. Das Ziel der Kunst ist nicht nur Schönheit, sondern Leben; und wo Leben ist, muß Wachstum gefühlt werden, damit der Schönheit Blüte nicht verwelke.

Dies ist das Regulativ der Behrensschen Muse. Er hat keine Prinzipien, über die er nicht hinauszuwachsen vermöchte, und nur so lange sind sie wertvoll. Das ist weiter kein Beweis für seine nichts weniger als unbegrenzte Begabung; aber es erweist ein Erkenntnisvermögen, das bei uns ungemein selten zu haben ist, und deutet auf den Besitz eines Wertes, der in keiner Kunst schadet, hier aber schlechterdings entscheidend wird: Kultur.

Der Instinkt für Kultur ist für einen modernen Baumeister fast so wichtig, wie seine Erfindungsgabe, und dabei muß man nicht allein an all die Vorteile denken, die ein Mensch von guter Lebensart und gesteigerten Lebensansprüchen seinen Kunden bringt, sondern auch an das, was ihn abhält, in der Baumeisterei unterzugehen. Wohl ist dem Künstler die Ausübung seines Berufes die höchste Förderung. Corot tat sein Leben lang nichts anderes als malen, und Courbet konnte nicht orthographisch richtig schreiben. Verkennen wir nicht, daß der Baumeister sich nicht in derselben Lage oder wenigstens nur auf einem höchst imaginären Feld in gleicher Lage befindet. Das liegt nicht an seinem Beruf, sondern an der Zeit, die ihm die Aufgaben und mit diesen alle möglichen beengenden Bedingungen aufdrängt. Die höchste Stählung des Individuums, geeignet, seiner Kunst die Reife zu erteilen, bedarf einer größeren Sphäre, als des gewohnten Ateliers moderner Architekten. Es fehlt da an der reichen, fruchtbaren Atmosphäre, in die der Mensch untertauchen kann, ohne Boden zu finden, um neu gestärkt an die Arbeit zu gehen. Dieses Bad weiß sich jeder zu schaffen, der Bedürfnis danach spürt. Das Bedürfnis aber vermisse ich bei den meisten modernen Baumeistern. Sie sind sehr oft äußerst begabte Taglöhner ihres Genres. An den Beispielen, die darüber hinausgehen — ich will hier nur an Messel und van de Velde erinnern — sieht man, was Bildung des Menschen dem Künstler hinzuzufügen vermag. Das ist bei Behrens kein geringer Zusatz. Schon die dauernde theoretische Durchdringung des Gesetzmäßigen seines Berufes, sein praktisch betätigtes Interesse für das Theater, über das er manches gute Wort geschrieben hat, die glänzende Organisationstätigkeit des Direktors der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, die durch ihn zu einer Musteranstalt geworden ist (vgl. Augustheft 1904. Die Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf), und manches andere sind ebensoviele Erholungsstätten jenes nach Ausdehnung drängenden Instinktes. Wie Behrens seine Schule leitet, ist für seine Geistesart bezeichnend. Die Anstalt trägt ihren Namen heute kaum noch mit Recht. Es werden keine Kunstgewerbler auf ihr ausgebildet sondern Architekten, mindestens Kräfte, die gewohnt sind, sich einer einheitlichen Organisation

einzufügen. Dabei kommt es Behrens nicht darauf an, lauter Behrens=Epigonen zu erziehen. Deutsche, Wiener und holländische Künstler von gutem Namen sind die Lehrer. Sie wurden so gewählt, daß das in allen beteiligten Ländern bemerkbare Resultat der Bewegung, der Drang nach rationellen Formen, zum Vorschein kommt. Ich wüßte keine staatliche Anstalt, die eben so dächte, die aus der Bewegung der letzten sechs Jahre den gleichen Nutzen zieht, ja, sich auch nur die Mühe gibt, von der ungeheuren Arbeit Notiz zu nehmen, die zu dem vielseitigen Umschwung in allen der Architektur untergebenen Künsten geführt hat. Nachdem alle möglichen Formen in London, Brüssel, Wien und von uns gefunden wurden, kommt alles auf die Einheitlichkeit des Standpunktes an, mit der man der Praxis gegenübertritt. Diese Einheitlichkeit vor der unfruchtbaren Trockenheit allzu wörtlich befolgter Gesetze zu bewahren, ist das eifrigste Bestreben dieses modernen Schuldirektors. Das Gesetzmäßige liegt ja in der Architektur leichter sichtbar zutage, oder sagen wir, die Fehler sind leichter sichtbar als in den anderen Künsten. Gerade deshalb ist, nachdem glücklich vernünftige Anschauungen gewonnen wurden, die Gefahr sehr groß, daß wir eine Kunst erhalten, die nur vernünftig ist, die, indem sie alle Bedingungen des Materials und des Zweckes erfüllt, nur eins nicht zu verhindern weiß: uns herzlich zu langweilen. Auch die besten Vorschriften sagen noch nicht das geringste, wie ein Haus zu machen sei, daß es malerisch, plastisch, reich wirke. Und das scheint wohl der Grund, warum sich unser vielgepriesener, moderner Stil so gottsjämmerlich neben allen anderen ausnimmt. Er ist jetzt vielleicht im Begriff, logisch zu werden, aber diese Logik ist durchsichtig wie Lattenwerk, durch das der Wind saust. Die typische Eigenschaft unserer Architektur ist ihre Dünne. Damit soll beileibe nicht gesagt werden, daß sie nicht die gesetzmäßige Konsistenz besitzt. Ich meine das so, wie das Porträt eines dicken Mannes sehr dünn sein kann, trotzdem es der Beleibtheit des Verewigten nach allen Dimensionen gerecht wird. Unsere ganze Kunst, auch unsere beste, die Malerei, ist mager im Vergleich zu Rembrandt, Rubens und Velazquez. Aber die Magerkeit eines vollendeten französischen Bildes oder eines Liebermann hat Stil. Sie gleicht der Konstitution geschmeidiger Menschen, die nur Knochen zeigen, aber elastisch sind und es unter Umständen mit anscheinend sehr viel robusteren Gesellen aufnehmen. Unsere Architektur dagegen, selbst die mit Recht als Kunst zählende, ist im allgemeinen von erschreckender Dürre. Ich meine hier nicht diese oder jene, sondern die Gesamtheit, sobald man Abstand nimmt und unsere Bauten mit denen unserer Vorgänger vergleicht. Es liegt nicht an der schlechten Konstruktion. Es gibt heute eine Unmenge nach allen Regeln der Vernunft gebaute Häuser, auch nicht an der Schmucklosigkeit; denn sobald sich diese engbrüstigen Bauten mit Schmuck bedecken, werden sie erst recht unerträglich. Die Rasse dieser Bauten ist es, ihre Herkunft, die nicht der Wahrheit Rechnung trägt oder sie falsch versteht, daß alle Regeln nichts von jenem wortscheuen Kodex der Kunst enthalten, die dem Individuum erlaubt, seine Eigenart ebensogut in ein Gemälde, wie in ein Wohnhaus zu legen. Wahrhaft eigenartige Bauten sind bei uns selten, so viel originelle Einfälle wir haben. Der wahre Wert der Eigenart ist immer latent. Alles ohne weiteres Greifbare hat nichts damit zu tun. Die Eigenart, die Kunst sein will, muß in demselben Augenblick, in dem sie von dem Autor, von dem Neuen berichtet, das Alte, nämlich die

Bestätigung des Bestehenden, das Gesetzmäßige, zeigen, also Subjekt und Objekt zugleich sein, Persönlichkeit und Masseninstinkt. Dieser Ausgleich zwischen zwei so unüberbrückbaren Gegensätzen ist das Geheimnis aller Kunst und kann nicht auf rein logischem Wege erreicht werden. Hier entscheidet lediglich der Instinkt, das Tastvermögen, das mit dem Raum, ganz wie der Maler, zu gestalten, zu vereinheitlichen sucht. Wie jedes vollendete Werk, sei es gemalt oder gemeißelt, ganz abgesehen von dem Gegenstande, das seinen Titel bestimmt, ein Gesicht besitzt, das wir, sobald wir einmal zu ihm gedrungen sind, unter tausenden wieder erkennen und wie das Antlitz geliebter Verwandten verehren, so muß das Haus als Kunstwerk eine Physiognomie haben, mit der man leben kann. Diese Forderung wird durch Verhältnislehre, durch gute Konstruktion und Materialtreue so wenig erfüllt, wie das Antlitz eines Menschen lediglich durch die Anatomie seines Schädels bestimmt wird. Hier fehlt es der modernen Baukunst. Unsere Häuser haben selten Gesichter und sehr oft Fratzen.

Man kann Behrens eine Ausnahme von dieser Regel nennen. Er ist steif, hat man ihm nachgesagt, aber diese Eigenschaft, die bei anderen unerträglich wäre, steht ihm nicht schlecht und verhindert nicht, daß seine Dinge Gesichter haben, und sie sorgt dafür, daß keine Fratzen daraus werden. Es steckt der Hamburger dahinter, wie hier Scheffler schon betont hat, das Norddeutsche, jenseits von Berlin, das sich nicht entschließen kann, nach dem Beispiel der Reichshauptstadt das Ungefüge der Glieder unter buntem Firlefanz zu verstecken, sondern aus dieser trägeren Beweglichkeit, aus däftiger Schwere und Behagen, eine natürliche Form bildet. Die angeborne Würde macht den Stil daraus.

Dieser Distinktion des Stils, die sich über das Originelle ihre eigenen Gedanken vorbehält, verdankt Behrens das außerordentlich schnelle Wachstum seines Ansehens. Mit dem Haus in Darmstadt (vgl. Oktoberheft 1901) rückte er in die erste Reihe, und obwohl er kaum eine ähnlich umfassende Aufgabe zu zeigen Gelegenheit hatte, ist seitdem die Zahl seiner Konkurrenten gleicher Chance merklich kleiner geworden. Ich kenne kaum einen, von dem heute mehr zu erwarten ist, und diese Erwartung ist mehr wert, als das Werk, das bisher von ihm vorliegt. Dieses soll nicht gering bemessen werden. Nicht nur, weil es sehr umfangreich ist, sondern weil es wohl annähernd das beste, das geeignetste, sowohl im Mobiliar, wie in den hundert Nebenzweigen des Gewerbes enthält, das die Bewegung bisher hervorgebracht hat. Das Haus, das er zu bauen vermag, das Interieur von seiner Hand, der Tisch, den er mit Porzellan, Glas und Silber auf schönem Linnen zu decken weiß, gehören in eine höhere Sphäre jenes rationellen Komforts, den wir dem zeitgenössischen Gewerbe verdanken. Was er im Buchgewerbe geschaffen hat, die „Behrensschrift" und die dazugehörenden Schmuckstücke der Rudhardschen Gießerei in Offenbach, hat wohl am meisten dazu beigetragen, seinen Namen populär zu machen.

So gelungen alle diese tausend Dinge sind, denen er seinen zurückhaltenden Anstand mitzuteilen wußte, so gern sich gerade der Mensch, der nicht nur Liebhaber moderner Dekorationsideen ist, mit diesen komfortablen Möbeln umgibt, weil sie ein vollkommenes Maß zwischen dem Interesse der Einzelheit und der

größeren Bedeutung des Ganzen enthalten; ich glaube das Opus Behrens wird noch ganz andere, wichtigere, notwendigere Werke umfassen. Er erscheint unter den Kleinigkeiten des Kunstgewerbes ein wenig deplaciert, und obschon er alle Hände voll zu tun hat, unbeschäftigt. Seine ganze Art, zu der ein nicht geringes Organisationsvermögen hinzutritt, das sich schon wiederholt, nicht nur in der Schule äußerte, bestimmt ihn zum Baumeister größeren Stils, der mit Massen wirtschaftet. Was er bisher geleistet, sind kleine Proben, vortrefflich in ihrer Art, nichtssagend für das, was er leisten könnte; selbst der reizende Garten in Düsseldorf, der hier abgebildet ist, oder die Konstruktion des Planes anderer Ausstellungsanlagen kann nur als denkbar einfachstes Schema einer Gestaltungsart gelten, die den höchsten Ansprüchen gerecht werden kann, diese aber auch braucht, um sich zu entfalten. Man sah bei Messel, wie große Zwecke den Menschen wachsen lassen. Das gilt nicht von jedem; auch fette Aufträge können mager ausgeführt werden. Behrens würde Ueberraschungen bringen, ja ich bin davon so sehr überzeugt, daß mich die Freude, ihn erfolgreich an einem seiner würdigen Werke zu sehen, nicht unvorbereitet treffen würde. Wie dieses aussehen würde, läßt sich schwer sagen, aber vermutlich dürfte es immer weniger an die Aegypter, immer mehr, in gewisser Hinsicht, an die Art der Nachfolger der Pyramidenbauer erinnern.

Ich habe das Gefühl, daß uns eine neue Renaissance bevorsteht, für die alles, was bisher von den vielen tätigen Architekten unserer Zeit erreicht wurde, nur Vorspiel bildet. Eine Renaissance, die nichts in Frage stellt, was an wirklichen Werten bisher erreicht wurde, der aber vielleicht gelingt, das Gewonnene, das heute mehr aus theoretischen Betrachtungen besteht, in wirksamen Formen zu lösen. Die kleine, bis jetzt durchlaufene Spanne zeigt gewisse Aehnlichkeiten bescheidener Art mit der großen italienischen Bewegung, die die Neuzeit einleitete. Auch damals führte der Architekt seine Kunst immer mehr auf eine Verhältnislehre zurück. Alberti, der Vitruv des 15. Jahrhunderts, deutete in seinem Werk „De re aedificatoria" auf die Verhältniswirkung der Linien und Winkel und verlangte „omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda". Man suchte die versteckte Mathematik der Antike aufzudecken, und fühlte sich zu dieser in einem ähnlichen Verhältnis, wie das traditionslose 19. Jahrhundert zu der Zeit vor der Revolution. Alberti spricht von der vergangenen Tradition der Alten, glaubt sich und seine Zeit ohne Schule und meint, die großen Künstler hätten die schwere Aufgabe, die Tradition mit eigener Kraft wieder zu gewinnen, würden dann aber auch um so größere Verdienste erwerben. Mit wieviel größerem Recht müßten wir das heute sagen. Man versuchte es damals mit dem Maßstab. Wir können uns nicht der Rührung verschließen, wenn wir bis in das 16. Jahrhundert die größten Künstler, Namen die für uns von dem Zauberhauch des Genies umhüllt sind, mit Zirkel und Lineal beschäftigt sehen, um das Geheimnis der antiken Marmorschönheit zu entdecken. Wie not täte uns heute dieser begeisterte Fleiß! Und doch war es gerade diese auf durchaus logischer Erkenntnis beruhende Folgsamkeit, die der italienischen Renaissancearchitektur den Stempel einer gewissen Unfruchtbarkeit aufdrückte. Nur in der Frühzeit, am meisten vor den stolzen, drohenden Palastbauten von Florenz, haben wir den Eindruck freier

Schöpfung, wo alle Erinnerung an Zirkel und Reißbrett verschwindet. Wir fühlen einen Willen, der das Gesetzmäßige im Impulse besaß und stark und reich genug war, der mathematischen Kontrolle zu entbehren. Nachher vermag uns die saubere Ordnung der Fassaden, das Ausgeglichene der stillen Höfe nicht von dem Gefühl einer Enge zu befreien, das wir vor großen Werken der Baukunst nicht kennen. Es ist nur zu begreiflich, daß Michelangelo über die Vitruvianer mit bitterem Spott herzog und nichts von der Lehre wissen wollte, die ihm nur als handwerklicher Kniff erschien. Er zerstörte das mühsame Flickwerk und setzte die Kunst an die Stelle der Rechnung. Die Architektur kam dadurch vom Regen in die Traufe, sie wurde gut genug, glänzenden Kunstwerken als Sockel zu dienen, und verlor auf diese Weise allen Anspruch auf eigene Existenz. Sobald Michelangelo nichts wie Baumeister sein will, verliert er seine göttliche Kraft.

Man hat Mühe, seine berauschende Kühnheit in den Plänen der Casa Buonaroti, ja selbst in manchen ausgeführten Bauten, so dem unbegreiflichen Vestibül seiner Bibliothek in Florenz, wiederzufinden. Derselbe Mensch, der als Bildhauer und Maler mit geschlossenen Augen das Richtige traf, der sich anscheinend nur seinem Feuergeist zu überlassen brauchte, um Unsterbliches zu vollbringen, wird hier zu einem mühseligen Zauderer, der zwischen Willkür und falsch verstandenen Gesetzen schwankt und schließlich beweist, daß die Vitruvianer immer noch mehr Recht hatten als er. Es gibt viele Leute, die sogar vor St. Peter nicht das Bedauern unterdrücken, daß diese riesige Arbeit den Meister von unendlich kostbareren Zeugnissen seines Genies in Malerei und Plastik zurückhielt. Nichts ist merkwürdiger, als daß aus dieser gigantischen Unnatur eine so liebliche Harmonie wie das Barock hervorgehen konnte. Das Verführerische des französischen Barocks liegt für uns in der Gelenkigkeit seiner Form, es überwand das Mathematische seiner Vorgänger, übersetzte es auf ein hohes Niveau, wo sich die Gesetzmäßigkeit unter unendlich mannigfachen Wirkungen versteckte, war der Stil einer Epoche, in der sich die Malerei zur höchsten Blüte entfaltete und auch das spröde Material des Baumeisters zu einer, dem Druck kunstgeübter Hand gehorchenden Materie verwandelte.

Unsere Zeit hat die Lockung dieses geschmeidigen Spieles erfahren. Die Anfänge der Bewegung in Belgien, Frankreich, Holland und in Deutschland haben, so verschieden sie untereinander sind, eines gemein: Den Versuch, der Überlieferung, die sich freilich hier in der am wenigsten verlockenden Form zeigte, durch persönliche Erfindung zu trotzen. Van de Velde, Horta, Plumet, Selmersheim, Riemerschmid, Pankok, Endell usw. zeigten im Anfang alle ein mehr oder weniger eingestandenes Barock. Sie befanden sich zur Architektur im selben Verhältnis wie einst Michelangelo. Auf das Barock folgte das Empire. Auch unsere Künstler verschlossen sich nicht der Einsicht, daß aller Reichtum der Formen keine den Ernst der Zeit wiederspiegelnde Baukunst hervorzubringen vermöchte. Was im 18. Jahrhundert unter den Strahlen königlicher Höfe gelang, schließt sich heute aus.

Peter Behrens=Düſſeldorf

Unſere Zeit verträgt keine auf perſönliche Willkür gebaute Architektur, der Sachlichkeit der Gegenwart ſtünde eine vornehmlich ſchmückende Baukunſt ſchlecht. Dieſe Einſicht hat überall eine wohltätige Reaktion hervorgerufen, bezeichnenderweiſe unter dem Einfluß der Wiener, die bis dahin an dem Kunſt=Konzert Europas ſo gut wie unbeteiligt geblieben waren. Die Reaktion kam vom Ingenieur her. Sie ſchrieb praktiſchen Geiſt, Komfort und Bequemlichkeit auf ihre Fahne und wollte nichts mehr von Kunſt wiſſen. Ihre Schattenſeiten ſind in dem vom Materialismus unterworfenen Jahrhundert deutlich genug, um höher organiſierte Menſchen zum Nachdenken zu bringen. Und jetzt beginnt in den Beſten von den Wenigen eine Bewegung, die wieder nach künſtleriſchen Traditionen ſucht. Sie knüpft an die Antike an.

Es ſteht nichts im Wege, daß noch einmal die Antike zu einer Renaiſſance treibt, nur ſollten wir von einer Renaiſſance der Renaiſſance bewahrt bleiben. Vielleicht iſt es möglich, die angeborene Fähigkeit, durch die das Zeitalter der italieniſchen Renaiſſance unerreichbaren Vorſprung beſitzt, durch unſere erweiterte Einſicht zu erſetzen. Dieſe erlaubt uns, zu reinen Quellen der Kunſt zurückzukehren, die der Zeit Albertis verſchloſſen waren. Damals hielt man ſich nur an die römiſche Antike. Zwar berichtet Vaſari, daß Raphael ſeine mit Meſſungen betrauten Zeichner bis nach Griechenland ſchickte, aber wir wiſſen nicht, was ſie heimbrachten, und bemerken in den Werken des Cinquecento keine Spur der griechiſchen Kunſt. Die Renaiſſance hielt ſich an Rom, wo die Reſte der Alten in überreicher Menge zutage traten und Mittel zur Verfügung ſtanden, ſie zu benutzen, leider auch zu zerſtören. Erſt Winckelmann entdeckte Griechenland, und trotzdem den Franzoſen des 18. Jahrhunderts dabei kein geringer Anteil zufiel, wurde das Empire wieder römiſchen Geiſtes. Unſere Zeit hat den Abſtand gewonnen. Ich glaube nicht, daß es heute noch Generationen geben kann, denen die Antike gefährlich werden könnte, und laſſe dahingeſtellt, ob ſie es jemals war, die den Epigonen gefährlich wurde. Große Künſtler unſerer Zeit haben in jenem Abſtand gemalt und gemeißelt. Wäre es nicht möglich, ſo zu bauen, ſo, daß nichts von der Form, nur dieſer anbetungswürdige kühle Geiſt der Griechen auferſtünde? Es gibt ja auch keine Form, die man nehmen könnte. Das wahre Griechentum exiſtiert deutlicher als Ideal, als in der Realität der Trümmer. Der Renaiſſance entging dieſe Entrücktheit griechiſcher Gebilde nicht, darum wandte ſie ſich zu den greifbareren Werken der Römer. David machte es ebenſo, weil ihm zum Hellenentum die Organe fehlten.

Vielleicht finden wir heute, nachdem wir in allen nur erdenklichen Stilen gewühlt, die Fähigkeit fruchtbarerer Betrachtung, die nicht mit den Händen zugreift. Der Weg zur Antike liegt in unſerem Bereich. Er darf nicht in Griechenland enden, ſondern muß helleniſche Klarheit, helleniſche Vernunft, oder ſagen wir ſtatt deſſen ſchlechtweg das Schöne, in unſere Formen tragen.

Das verſucht Behrens. Es erſcheint gewagt, darüber heute ſchon zu reden, aber dieſe Beſtrebungen ſind lediglich als Prinzip, abgeſehen von den bereits realiſierten praktiſchen Reſultaten zu wichtig und nehmen in der Tätigkeit des Künſtlers zu viel Platz ein, als daß ich mir verſagen könnte, ſie wenigſtens anzudeuten. Behrens beſchäftigt ſich ſchon ſeit geraumer Zeit mit theoretiſchen Arbeiten. Der Holländer

Lauwericks, einer der Lehrer der Düsseldorfer Schule, dessen Aufsätze in der früher von ihm redigierten Zeitschrift „Bouw en Sierkunst" manche vortreffliche Gedanken enthielten, hat ihn dabei mit Material unterstützt. Es steht zu hoffen, daß beide Künstler ihre Studien in Buchform veröffentlichen.

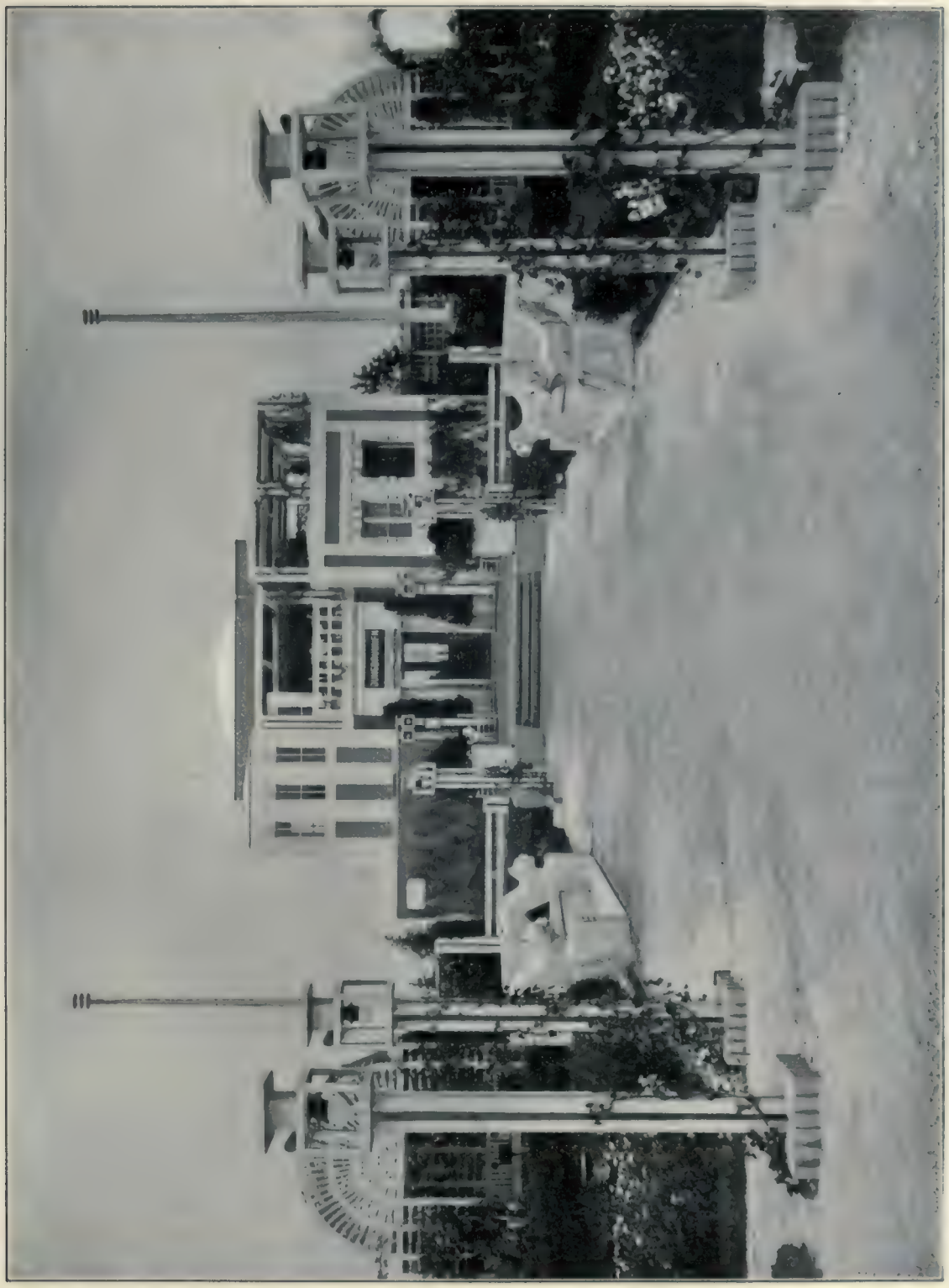
Behrens hat sich die Erkenntnis der Griechen, daß die Geometrie die Mutter der Kunst sei, zunutze gemacht. Er wendet sich gegen jede arithmetische Methode und vermeidet so die Gefahr, die ich oben andeutete. Nicht Zahlen beweisen im Raum, sondern Figuren, Grundriß und Aufriß müssen die Massen in untereinander organisch verbundenen Figuren zeigen. Die Verhältnisse werden nicht durch Rechenexempel, sondern durch die zugrunde gelegten geometrischen Einheiten bestimmt. Dadurch scheidet alles aus, was den Ornamentikern als Träger der Eigenheit diente. Die Stelle, wo der Schmuck sitzt, ist unverhältnismäßig wichtiger, als die Art des Ornaments. Nicht die ornamentalen Linien, sondern die das Verhältnis der Massen bestimmenden sind entscheidend.

Man begreift sofort die unendliche Modifikation, die der verdorbene Originalitätsbegriff durch diese Anschauung erfährt. Der Kultur, die auf Gesetzmäßigkeit fußt, steht die Willkür der Persönlichkeit gegenüber. Es handelt sich nicht mehr darum, die Phantasie, sondern die Geometrie zu bereichern. Wie viel trotzdem dabei dem Einfall zu tun bleibt, zeigt ein Blick auf die letzten Arbeiten des Künstlers, der gerade dadurch, daß er immer einfacher wird, zu immer größerem Reichtum fortschreitet.

Diese Bestrebungen gehen, wenn sie gelingen, über das Kunstinteresse hinaus. Die Vereinigung der Künste kann nur durch die Gemeinschaftlichkeit des Prinzips erreicht werden. Dieses liegt immer nur in der Geometrie. Ich erinnere an die Aussprüche unseres Marées (vergl. meine „Entwicklungsgeschichte", Band II, S. 435) und an die Taten, mit denen er seine Worte deckte. Was die Deutschen in der Malerei nie erlauben würden, da ihnen hier jede rationelle Betrachtung wie Verbrechen erscheint, könnte die Architektur ad oculos demonstrieren. Und ist es erst hier allen offenbar, so steht zu erwarten, daß auch die anderen Künste an diesem gesunden Sinn ihre Gebrechen erkennen.

Julius Meier=Graefe.

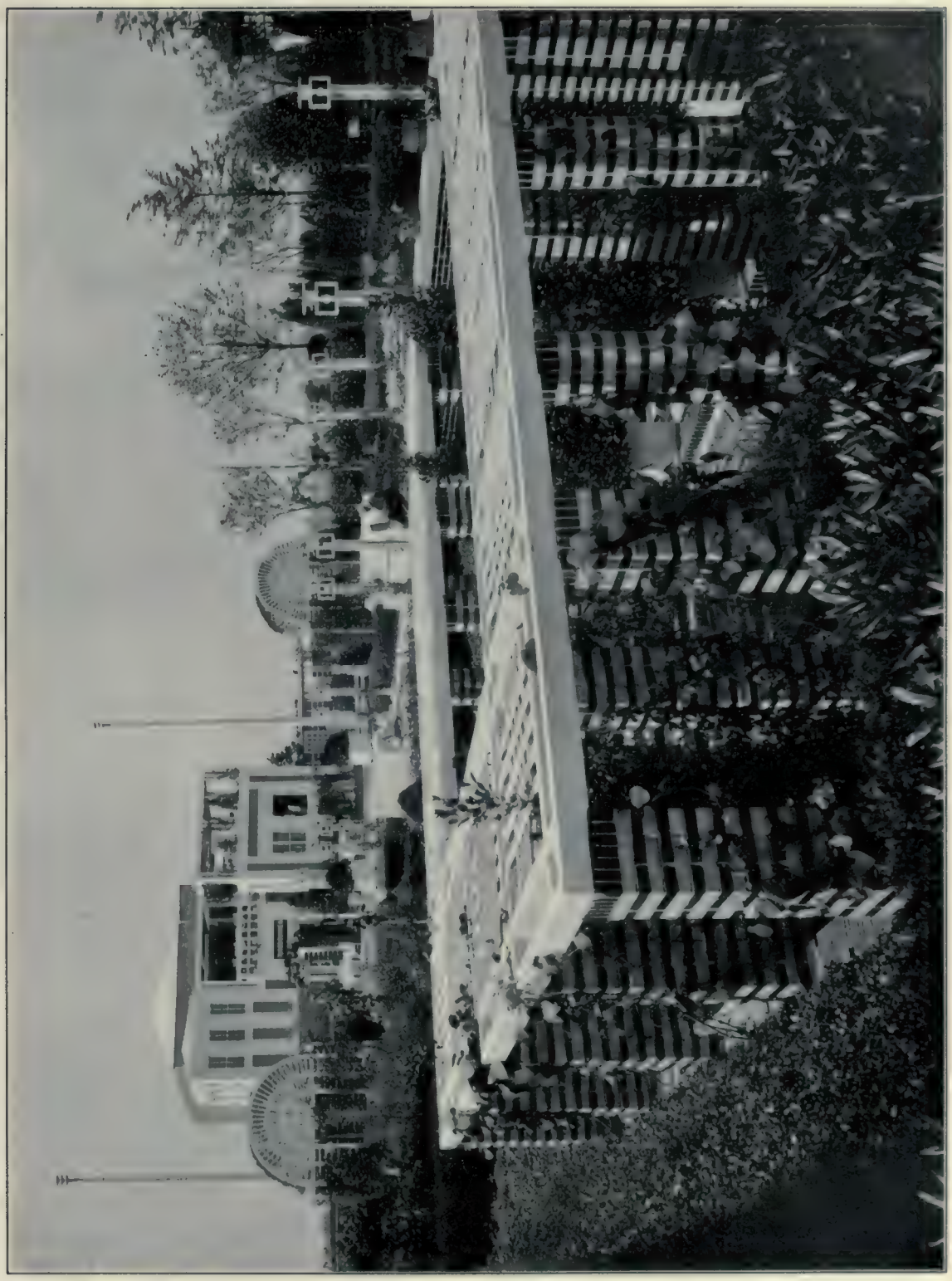
Gesamtansicht der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904



Peter Behrens Düsseldorf ▫ ▫ Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904 ▫ Ausführung der Marmorbänke von Harzheim & Hagen in Rath bei Düsseldorf

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904
Brunnen von Rudolf Bosselt ◘ Ausführung der Marmor-Arbeiten von Harzheim & Hagen in Rath bei Düsseldorf ◘ ◘

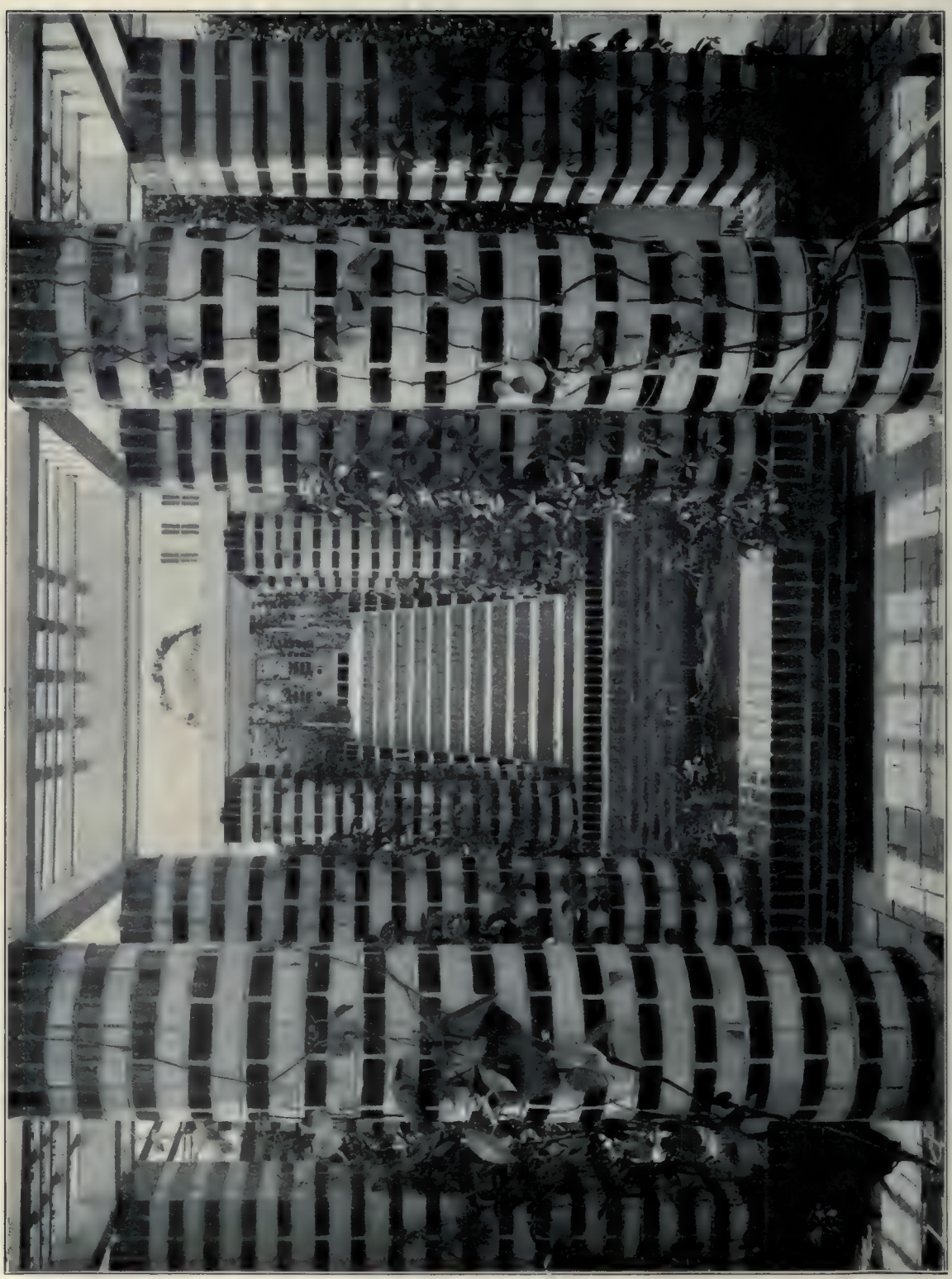


Peter Behrens
Düsseldorf ▫ ▫

Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904: Der tiefe Brunnen ▫ ▫ ▫ ▫ ▫ ▫ ▫

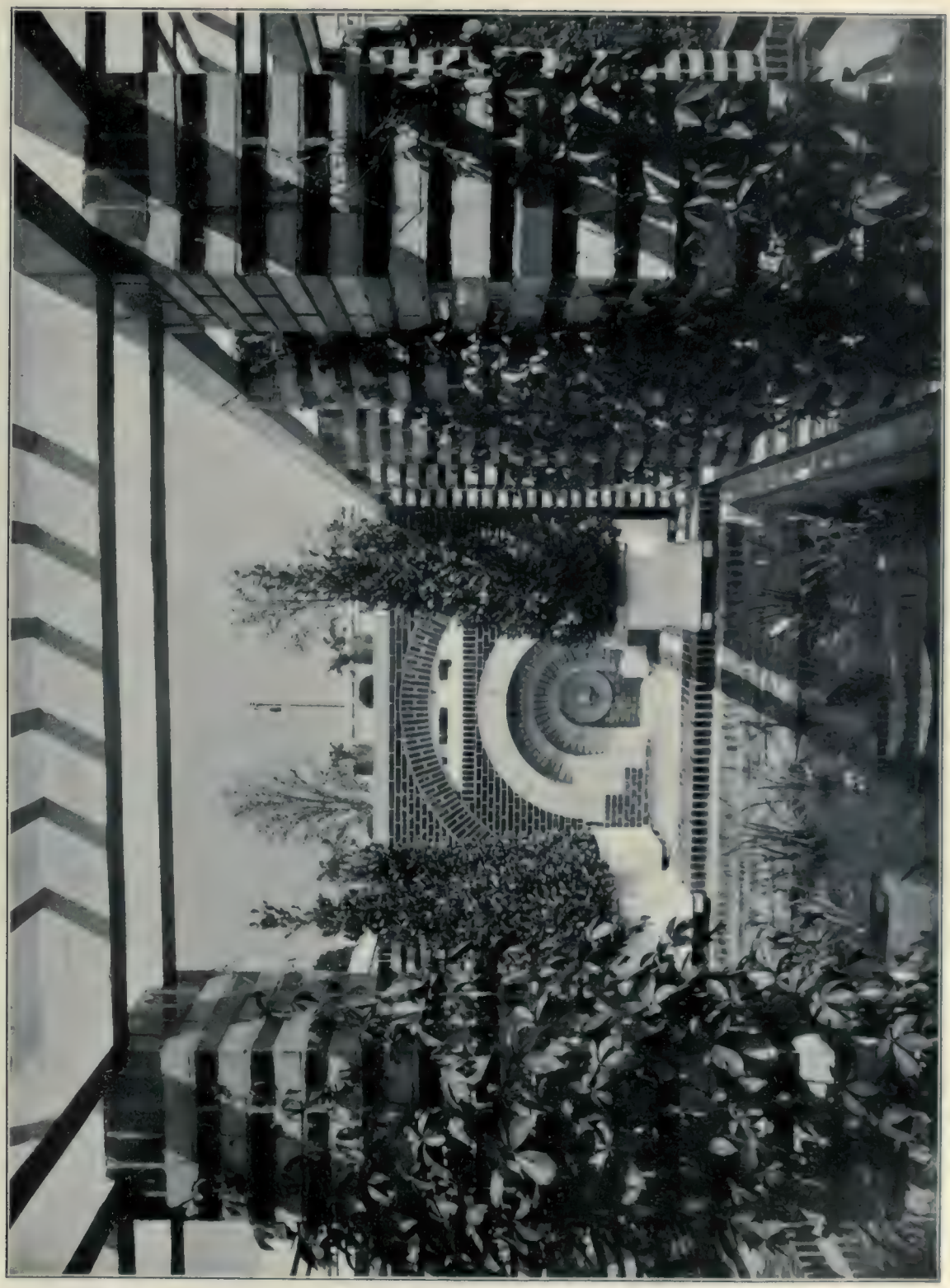
Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904

Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904



Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904: Der tiefe Brunnen ◘ Steinmaterial aus der Gail'schen Tonwarenfabrik in Gießen ◘ ◘ ◘ ◘



Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904: Der tiefe Brunnen ◘ Steinmaterial aus der Gail'schen Tonwarenfabrik in Gießen ◘ ◘ ◘ ◘

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

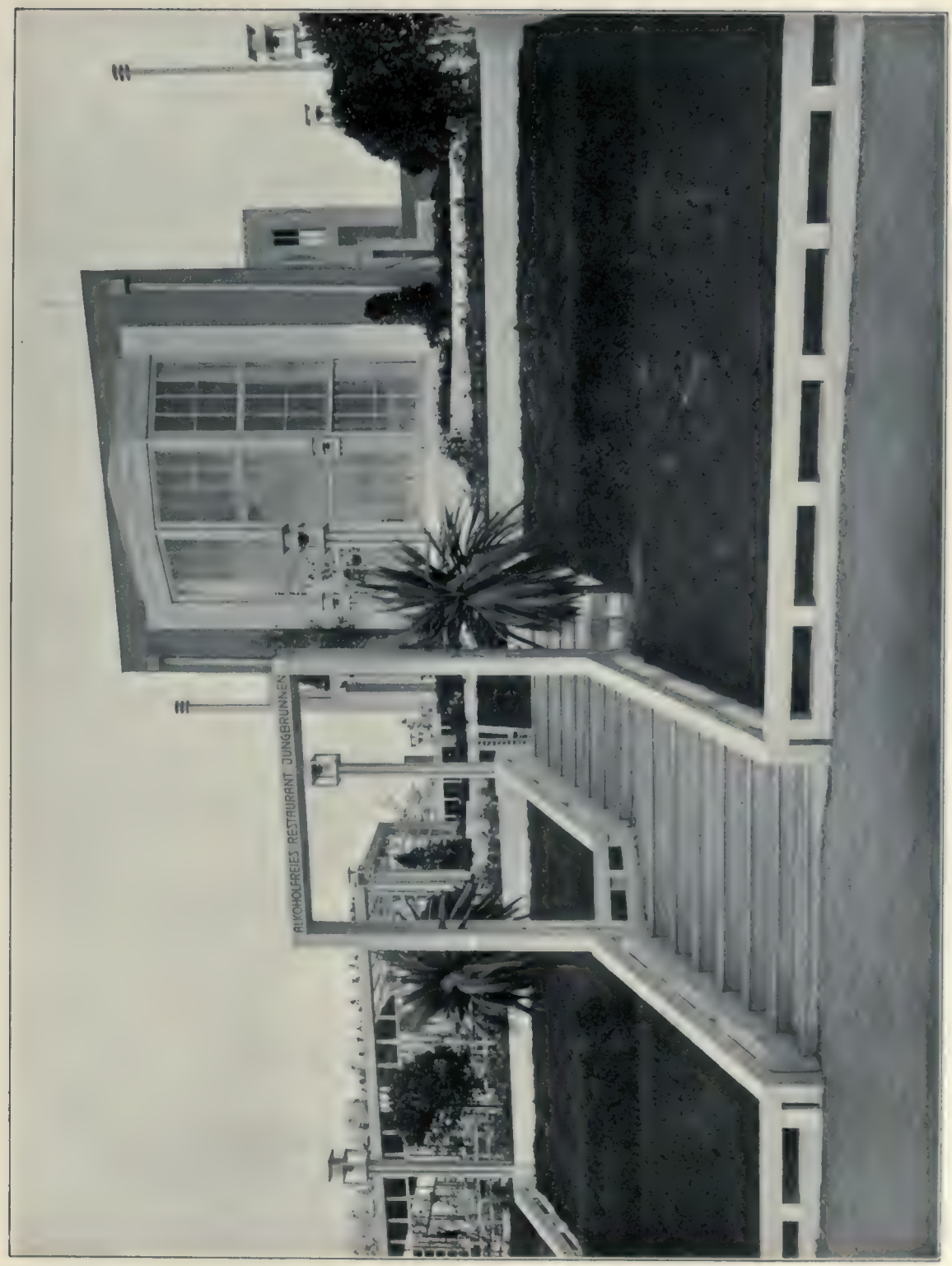
Aus der Gartenanlage auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904: Die Pergola

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Das zur Gartenanlage gehörige alkoholfreie Restaurant auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904 ◘ ◘

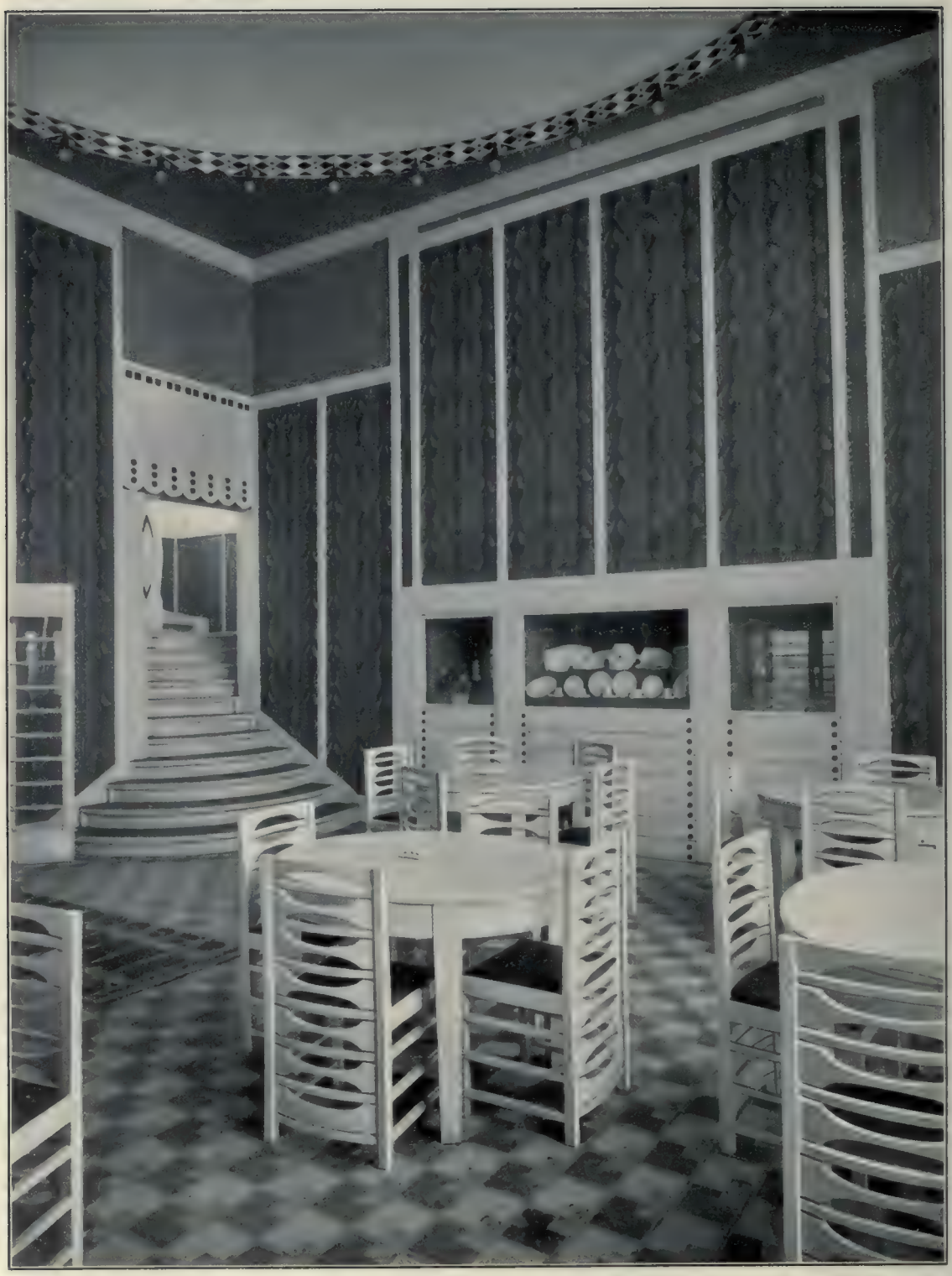
Peter Behrens
Düsseldorf ▫ ▫

Eingang und Gartentür des alkoholfreien Restaurants auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904 ▫ ▫ ▫



Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Rückseite des alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen
auf der Düsseldorfer Gartenbau=Ausstellung 1904 ◘ ◘



Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Inneres des alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen
auf der Düsseldorfer Gartenbau=Ausstellung 1904 ◘

Peter Behrens
Düsseldorf ▫ ▫

Inneres des alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen
auf der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung 1904 ▫

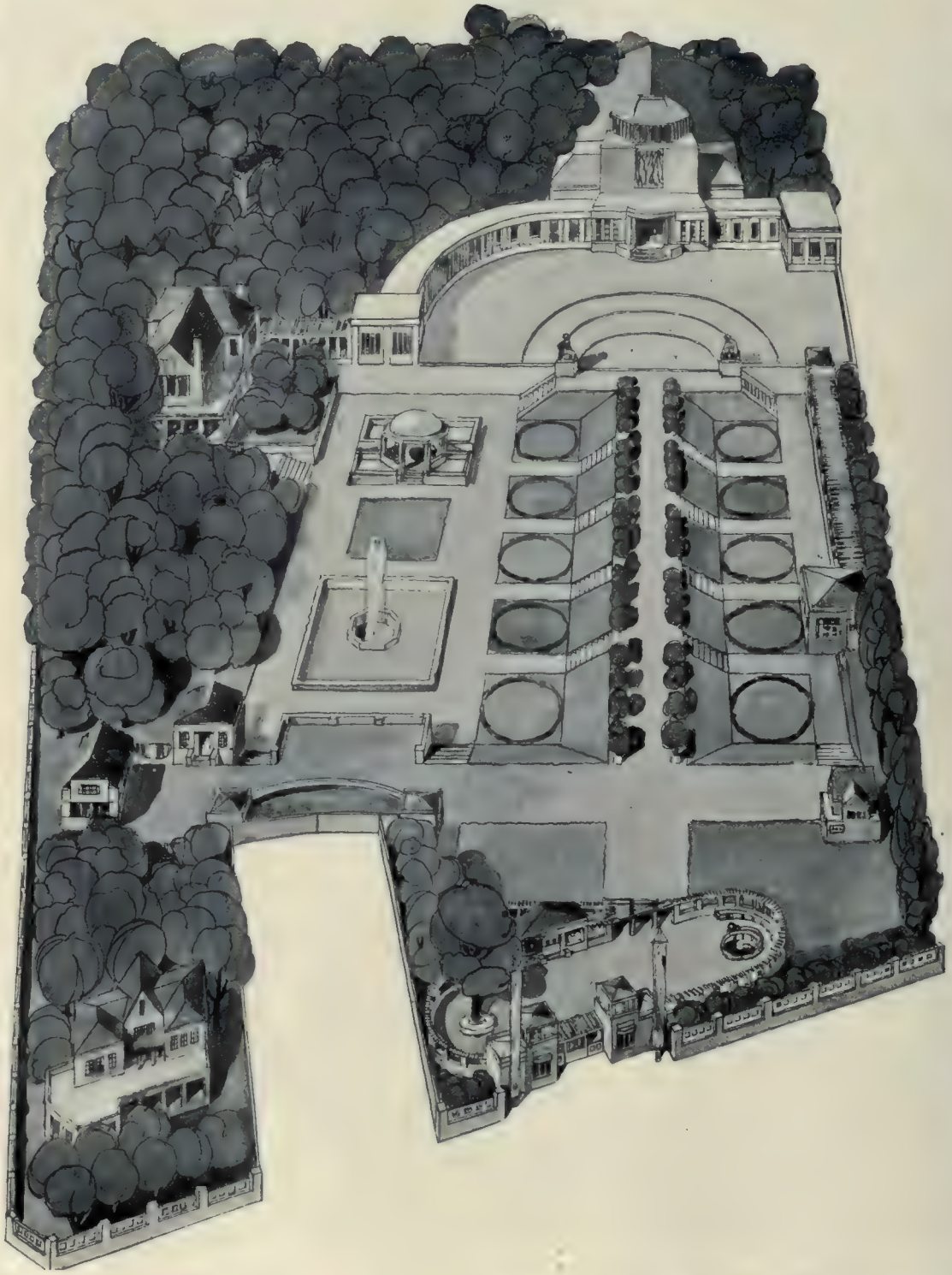
Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Inneres des alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen
auf der Düsseldorfer Gartenbau=Ausstellung 1904 ◘

Peter Behrens Düsseldorf ◘ ◘

Der Garten des alkoholfreien Restaurants Jungbrunnen auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904 ◘ Vase und Postament von Rudolf Bosselt ◘ ◘

Peter Behrens=Düsseldorf

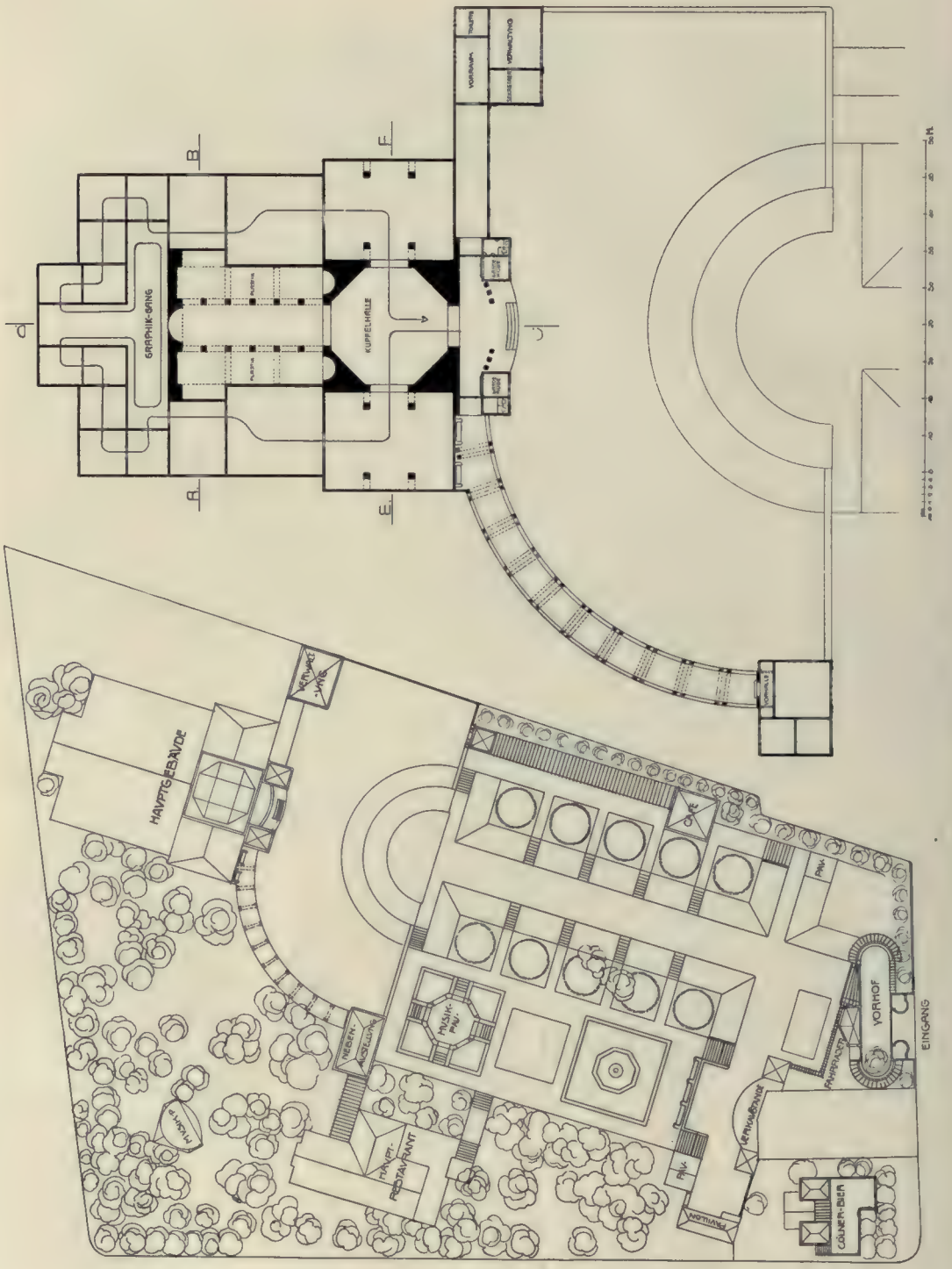


Projekt für die Kunstausstellung in Köln 1905:
Perspektivische Ansicht der Gesamtanlage ◘ ◘

Peter Behrens=Düsseldorf

Projekt für die Kunstausstellung in Köln 1905

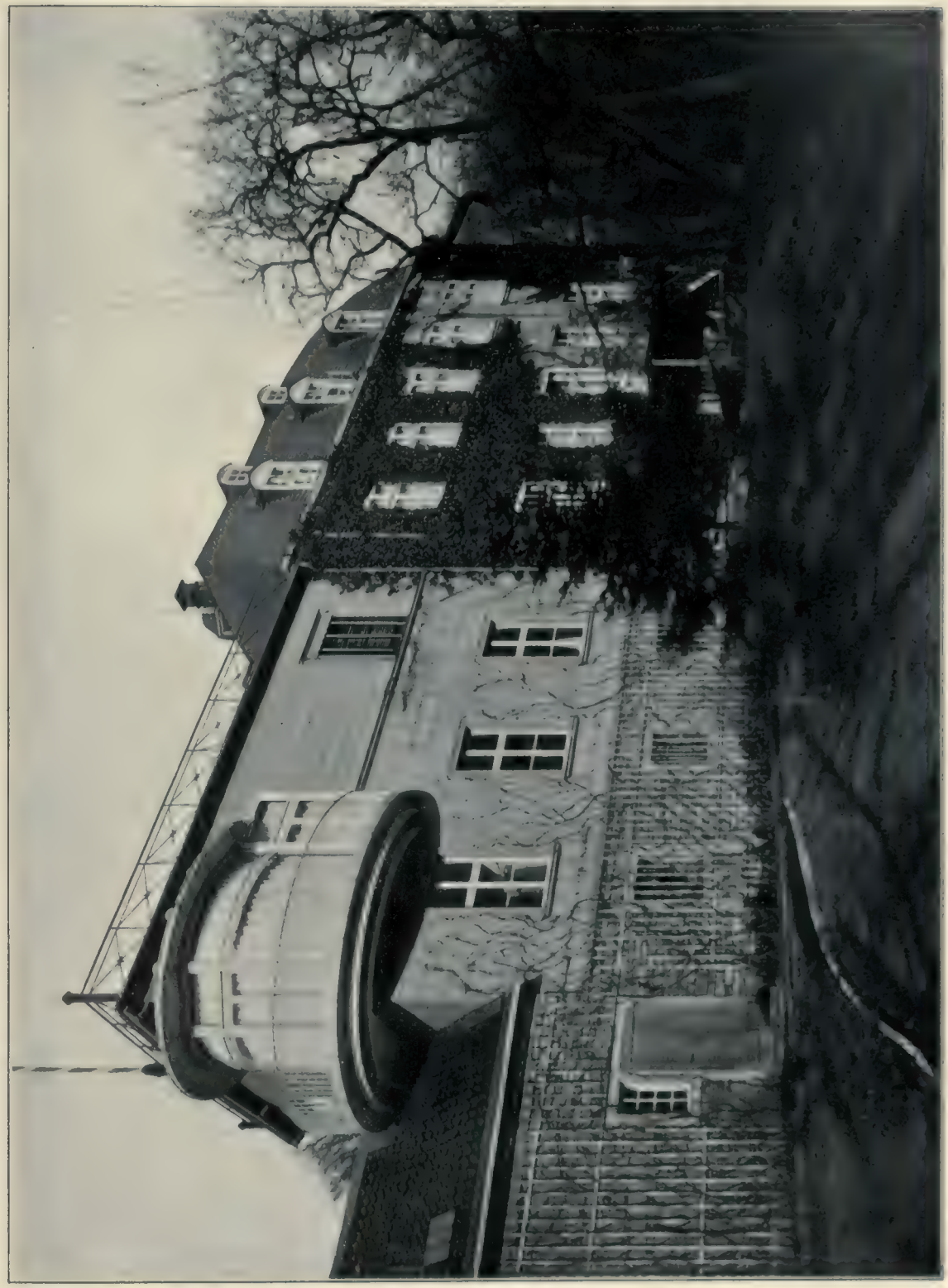
Peter Behrens=Düsseldorf



Projekt für die Kunstausstellung in Köln a. Rhein 1905:
Lageplan und Grundriß des Hauptgebäudes ▪ ▪ ▪ ▪

Peter Behrens-Düsseldorf

Projekt für das Kunstausstellungsgebäude in Köln a. Rhein



Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Erkeranbau am Haus Schede
bei Wetter an der Ruhr ◘ ◘

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Wohnzimmer im Haus Schede
bei Wetter an der Ruhr ◘ ◘

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Wohnzimmer im Haus Schede
bei Wetter an der Ruhr ◘ ◘

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Kamin aus dem Wohnzimmer im Haus
Schede bei Wetter an der Ruhr ◘ ◘ ◘

Peter Behrens=Düsseldorf — Herrenzimmer aus Rüsternholz

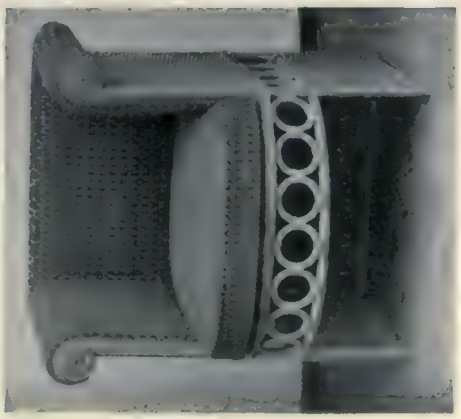
Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

Kaminwand des auf den Seiten 413 und 416 abgebildeten Herrenzimmers

Peter Behrens
Düsseldorf ◘ ◘

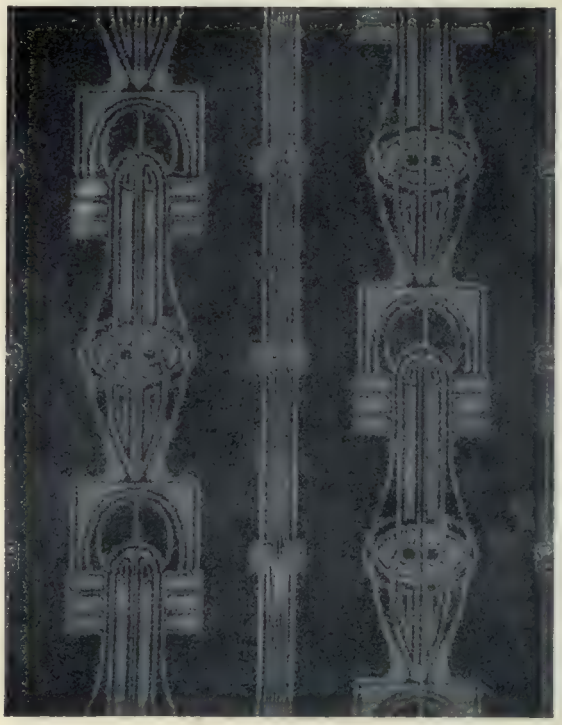
Schreibtisch aus dem auf den Seiten 413 und 416 abgebildeten Herrenzimmer ◘ ◘

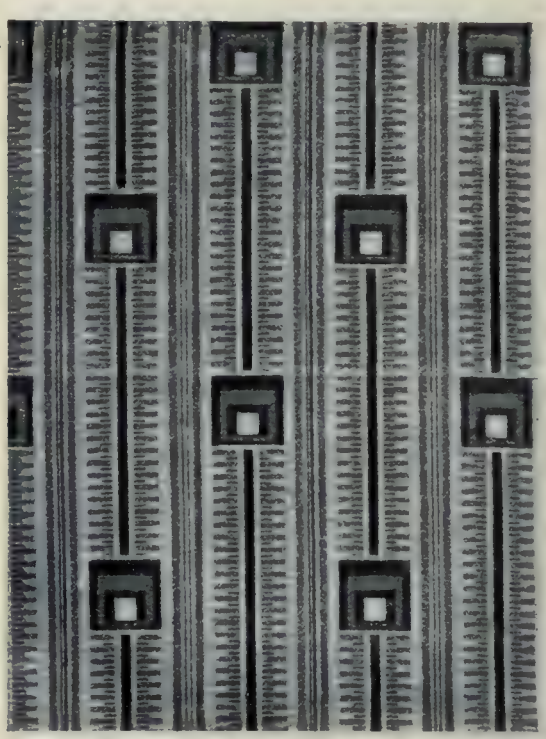
Peter Behrens=Düsseldorf — Herrenzimmer aus Rüsternholz



Peter Behrens Korbmöbel ▫ Ausgeführt von der Korbwarenfabrik Rüping & Fritz, Koburg
Düsseldorf ▫ ▫ Schirmständer aus grauem Steingut ▫ Ausgeführt von Reinhold Hanke, Höhr

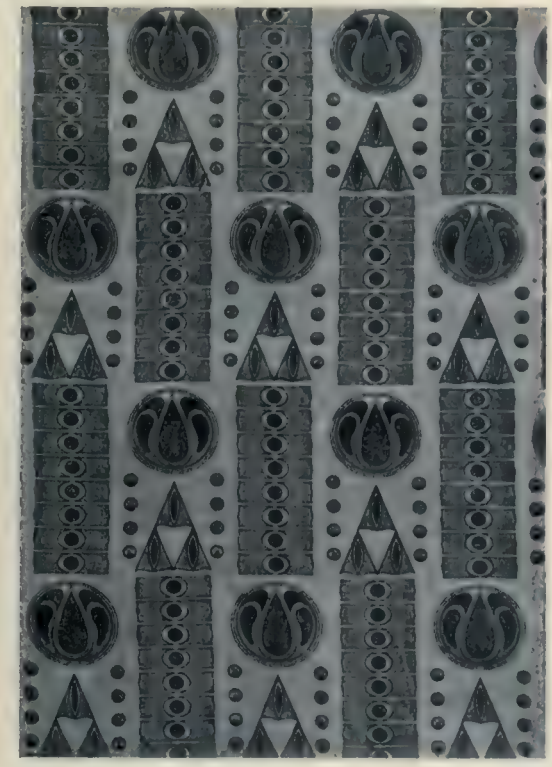
Peter Behrens=Düſſeldorf

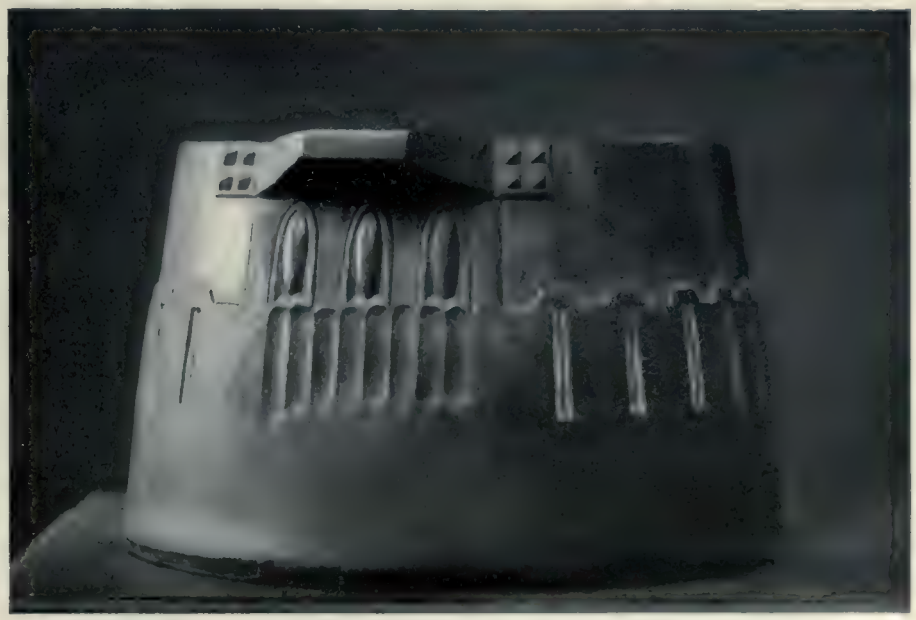




Möbelſtoffe (Moquette) ◘ Ausgeführt von der Weberei Wilhelm Vogel, Chemnitz
◘ ◘ Blumenkübel, in Bronze getrieben von Auguſt Schmits, Düſſeldorf ◘ ◘

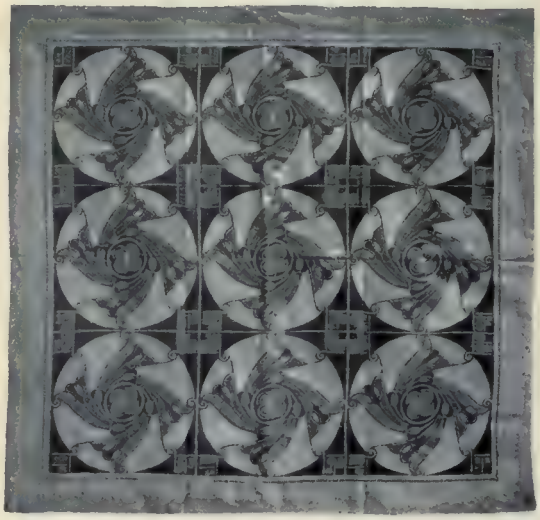
Peter Behrens = Düsseldorf

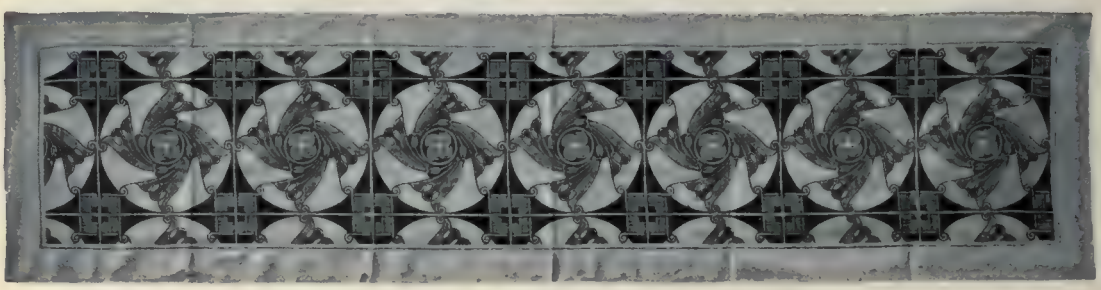


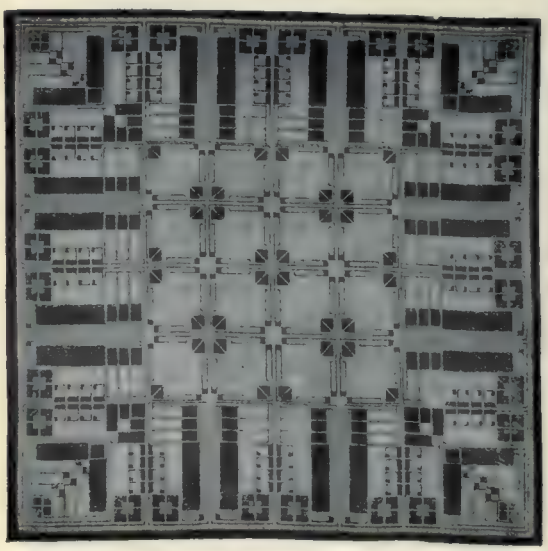


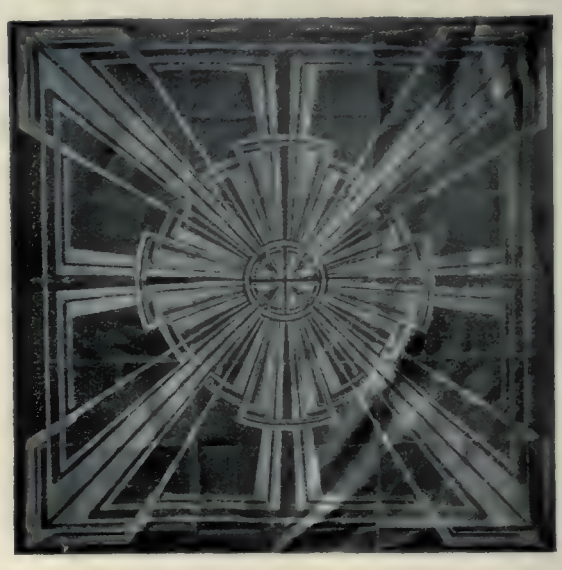
Bedruckte Kattunstoffe ◘ Ausgeführt von der Hagener Textil=Industrie A.=G., Hagen i. W. ◘ Blumenkübel, in Bronze getrieben von August Schmits, Düsseldorf

Peter Behrens=Düſſeldorf



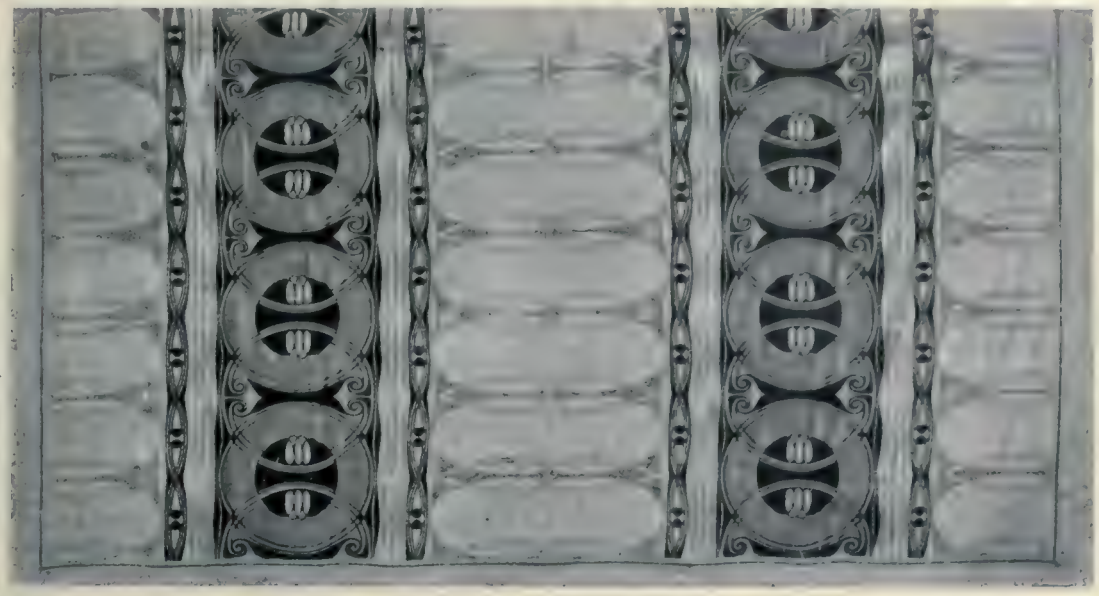


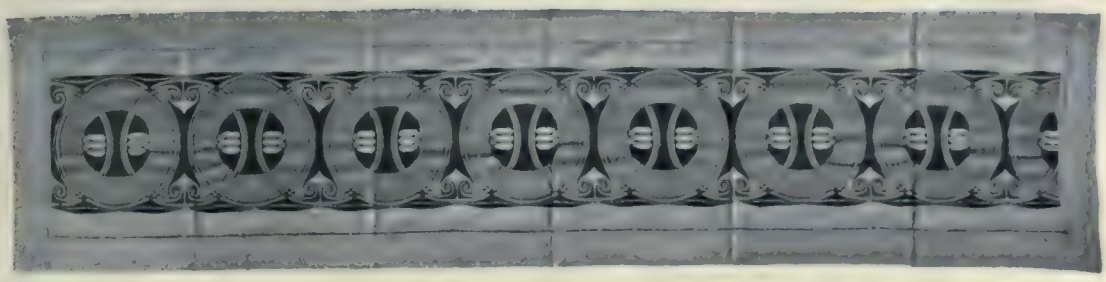


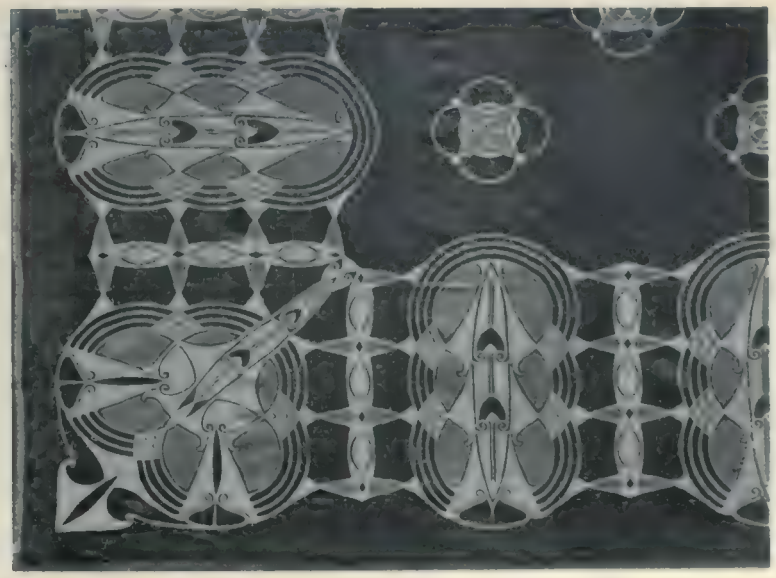


Servietten und Tiſchläufer ◘ Ausgeführt von Hermann Pichler, Stuttgart (1, 3), Gebr. Kobuſch, Bielefeld (2) und S. Fränkel, Neuſtadt i. Schl. (4, 5) ◘ ◘ ◘ ◘

Peter Behrens=Düsseldorf

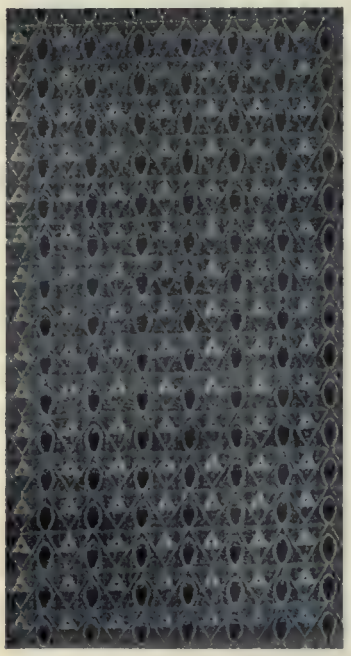


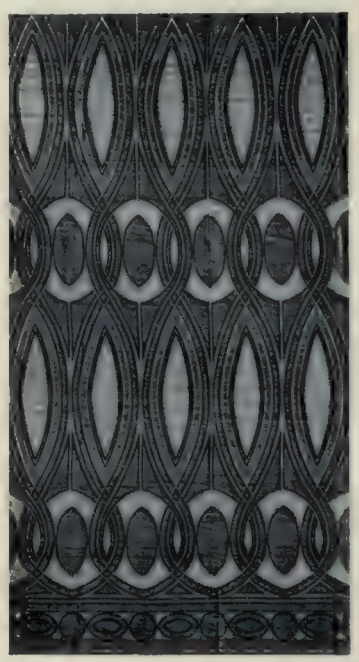




Kaffeedecken und Tischläufer ▪ Ausgeführt von Hermann Pichler, Stuttgart

Peter Behrens=Düsseldorf



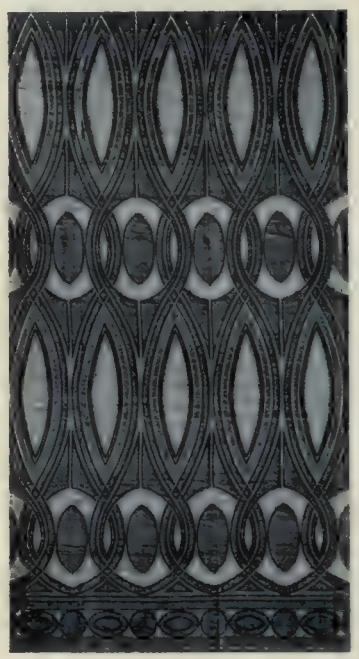


Möbel= und Vorhangstoffe ◘ Ausgeführt von Wilhelm Vogel, Chemnitz ◘ Silber=Bestecke ◘ Ausgeführt von der Silberwarenfabrik von Franz Bahner, Düsseldorf

Peter Behrens=Düsseldorf

Kaffee= und Teeservice ◘ In Zinn ausgeführt von Gerhardi & Co., Lüdenscheid ◘ Halsschmuck aus Silber mit Perlen ◘ ◘ ◘ ◘ ◘ ◘ ◘

Peter Behrens=Düsseldorf



Möbel= und Vorhangstoffe ◘ Ausgeführt von Wilhelm Vogel, Chemnitz ◘ Silber=Bestecke ◘ Ausgeführt von der Silberwarenfabrik von Franz Bahner, Düsseldorf

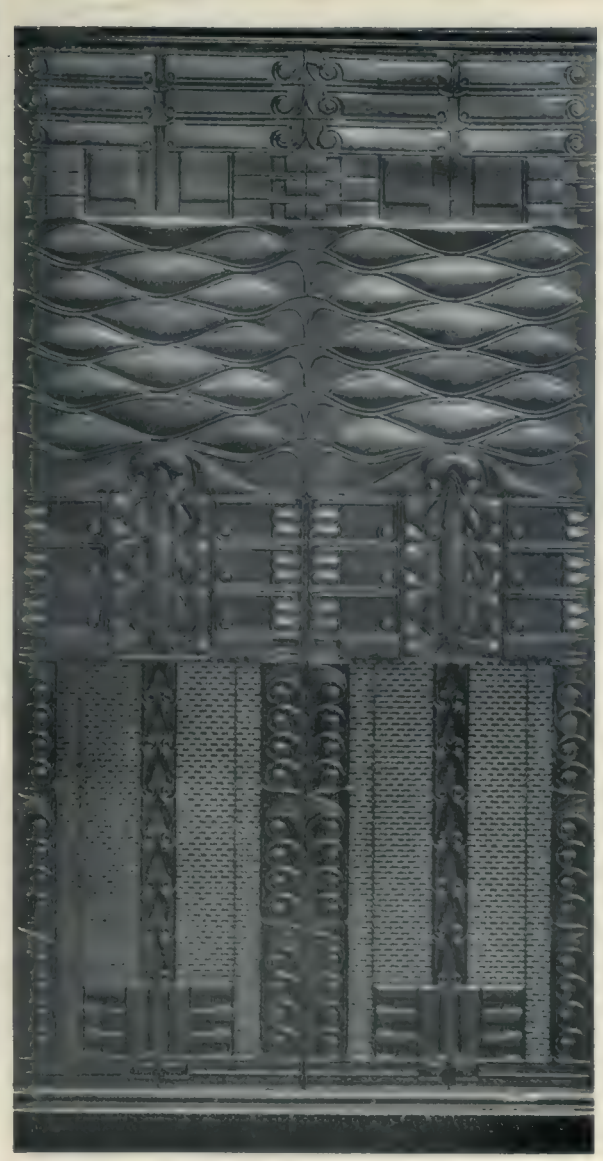
Peter Behrens=Düsseldorf

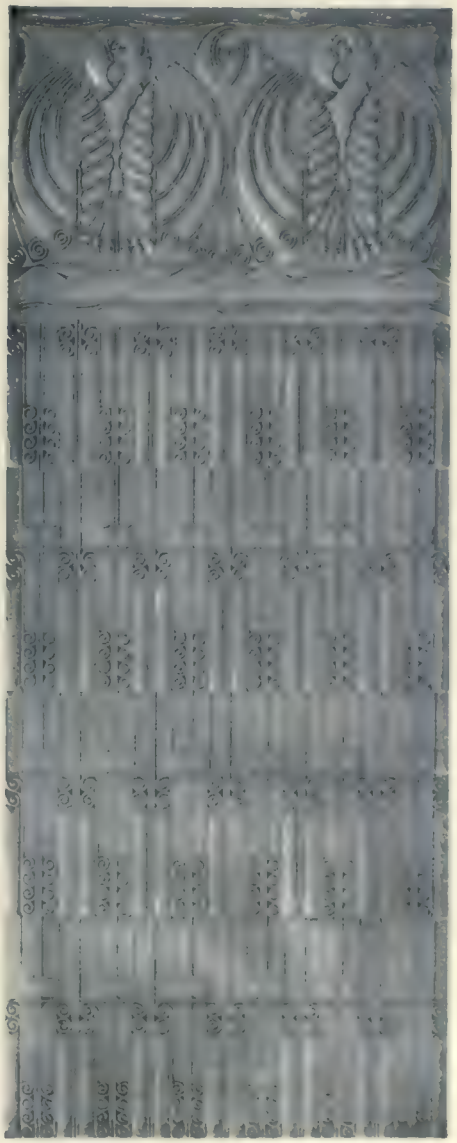
Kaffee= und Teeservice ◘ In Zinn ausgeführt von Gerhardi & Co., Lüdenscheid ◘ Halsschmuck aus Silber mit Perlen ◘ ◘ ◘ ◘ ◘ ◘ ◘

Peter Behrens = Düsseldorf

Tafelgläser und Likörservice ◘ Ausgeführt von den Rheinischen Glashütten A. G., Köln=Ehrenfeld (1, 2) und Benedikt von Poschinger, Oberzwieselau (3) (Ges. gesch.)

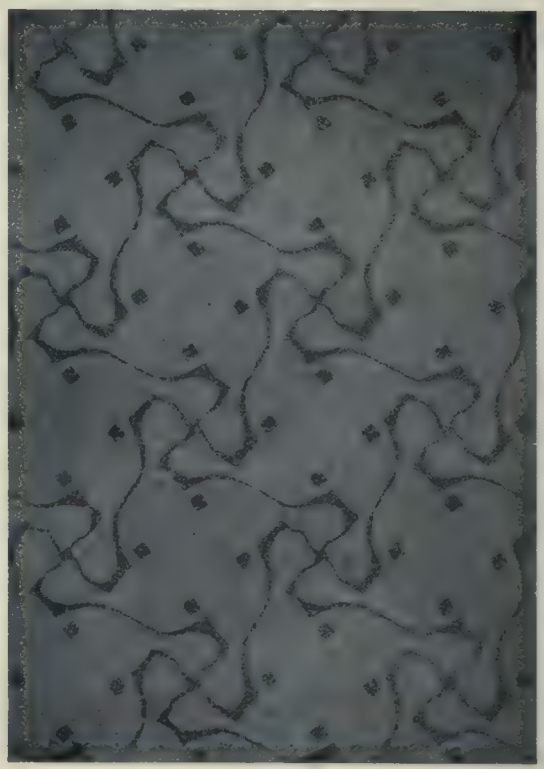
Peter Behrens=Düsseldorf

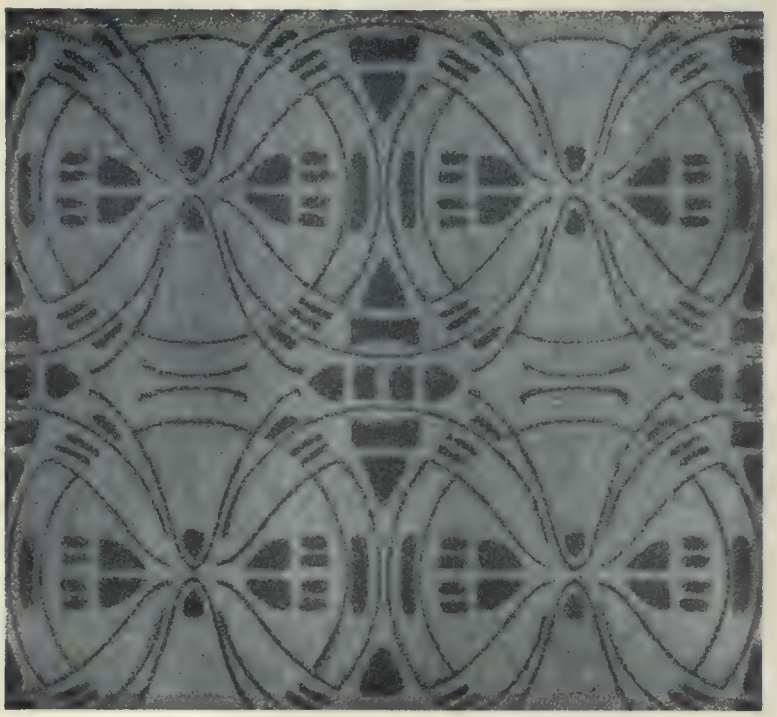




Linoleum= und Linkrusta=Muster der Delmenhorster Linoleumfabrik Ankermarke, Delmenhorst bei Bremen

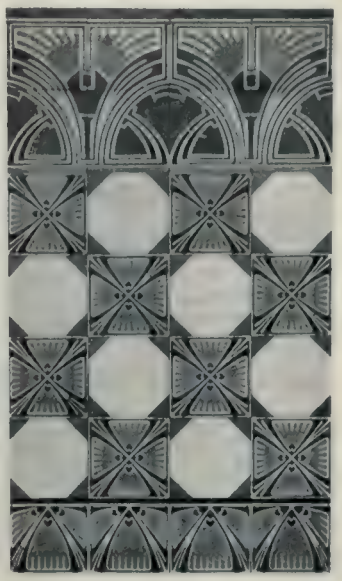
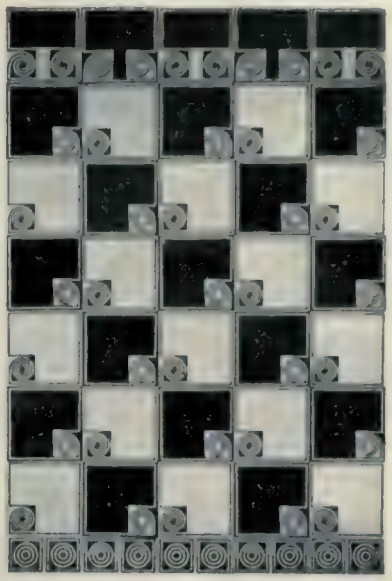
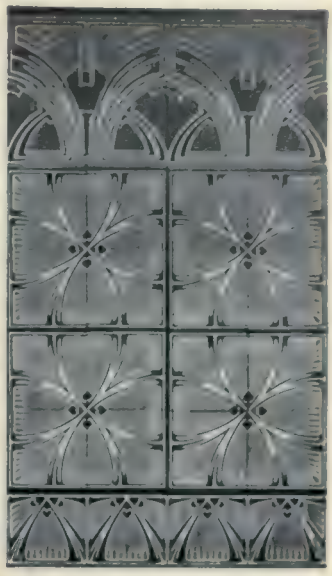
Peter Behrens=Düsseldorf

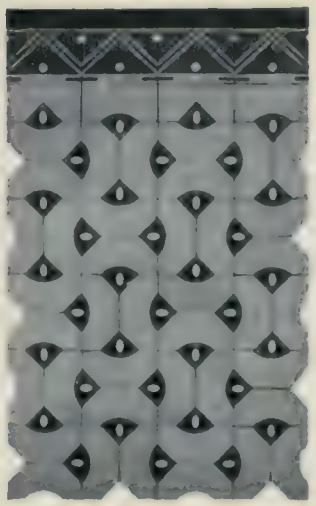


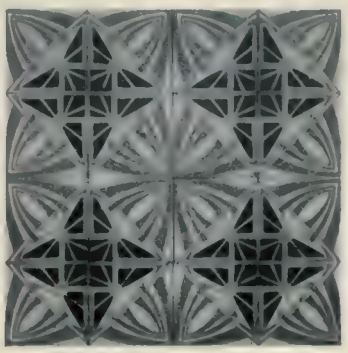
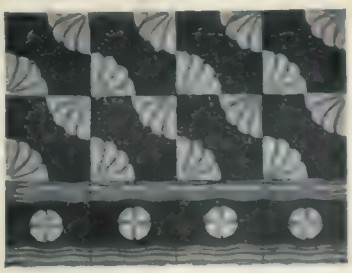


Linoleum=Muster ◘ Ausgeführt von der Delmenhorster Linoleumfabrik Ankermarke, Delmenhorst bei Bremen

Peter Behrens=Düsseldorf

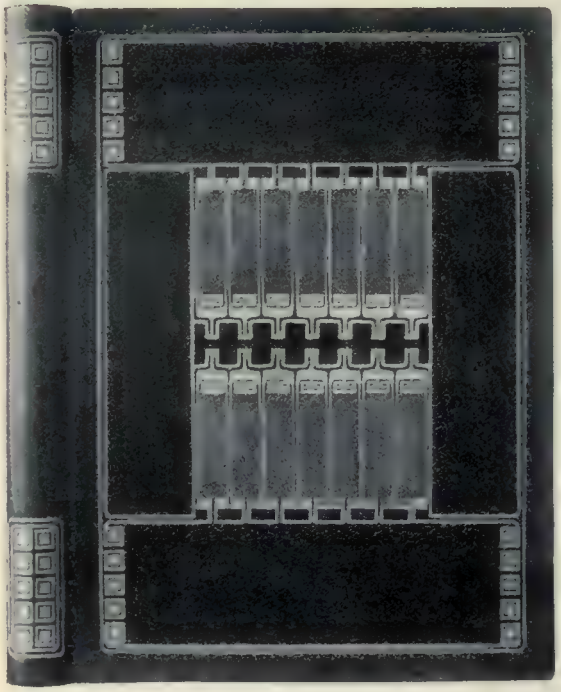




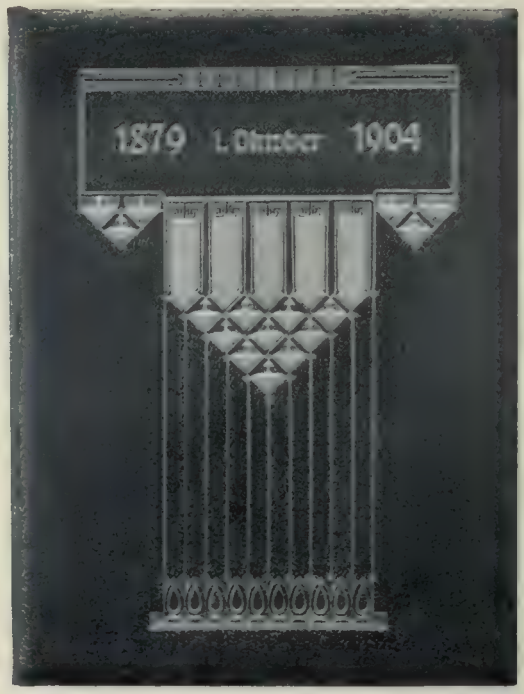


Mosaikplatten ◘ Ausgeführt von Villeroy & Boch, Mettlach (Ges. gesch.)

Peter Behrens=Düsseldorf





Bucheinband und dunkelbraun gebeizter Schweinsleder=Einband einer Jubiläums=Adresse ◘ Ausgeführt von Wilhelm Rauch, Hamburg ◘ Ledereinband und Titelblatt des amtlichen Katalogs der Weltausstellung in St. Louis ◘ Ausgeführt von Hübel & Denk, Leipzig

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE VILLA BECKER IN MÜNCHEN

Nicht weit von der stilvollen Villa Stucks und nachbarlich dem halb ländlich, halb städtisch anmutenden Wohn- und Atelierhaus Hildebrands, auf der luftigen Höhe über der Isar in Bogenhausen ist kürzlich ein neues Künstlerheim entstanden, die Villa Becker. Ein echtes Familienhaus von streng geschlossenem Grundriß, nicht für die Außenwelt, nicht für Neugierige und andere Störenfriede, sondern ganz für sich und die Seinen, so scheint diese Wohnstätte vom Besitzer gedacht. Zwar die Fassade zeigt stattliche Architektur, aber sie läßt nichts von dem Inneren erraten, und wie ein Blick auf den Grundriß verrät, liegen die Haupträume des Hauses nach rückwärts, wo ein von hohen Bäumen umstandener Garten sich in eine ziemliche Tiefe erstreckt. An der Straßenfront aber wird das Gebäude auf beiden Seiten durch wuchtige Pfeilerstellungen, die als Pergolen gedacht sind, gegen die Nachbarschaft sehr bestimmt abgeschlossen.

Das Haus selbst ist in den heiteren und doch herben Formen der toskanischen Frührenaissance aufgeführt. Vornehm-schlicht steht es da, aber dennoch bleibt der Blick daran haften, und gern ruht er auf dem wohlgefügten Stein- und Mauerwerk, auf den glücklichen Verhältnissen des Ganzen. Ein in edlen Formen gehaltener Balkonvorbau mit Freitreppe, sowie eine den Mittelrisalit überragende Attika geben dem Bauwerk das vornehme Gepräge eines Palazzo, der auch auf den grünen Hügelrücken vor Fiesole oder Settignano keine schlechte Figur machen würde.

Die Gliederung im einzelnen veranschaulichen unsere Abbildungen besser als eine Beschreibung mit Worten. Und vergeblich würde man mit den landläufigen Kunstausdrücken der Stillehre einen Begriff von dem zu geben suchen, was das Beste ist an diesem prächtigen Künstlerhaus: der individuelle Zuschnitt, die in den festen Stilformen sich ausprägende Eigenart.

Je bestimmter aber der Geschmack des Bauherrn ausgesprochen ist, desto schwieriger gestaltet sich die Aufgabe des Architekten. Paul Ludwig Troost, dem die Lösung dieser Aufgabe zufiel, hat sich mit dem Ausbau der Villa Becker als Architekt von solider Schulung und sicherem Geschmack erwiesen, der auch den besonderen Intentionen eines selbstständig denkenden Bauherrn gerecht zu werden versteht. Eine seltene Uebereinstimmung

PAUL LUDWIG TROOST — VILLA BECKER: HAUPTEINGANG

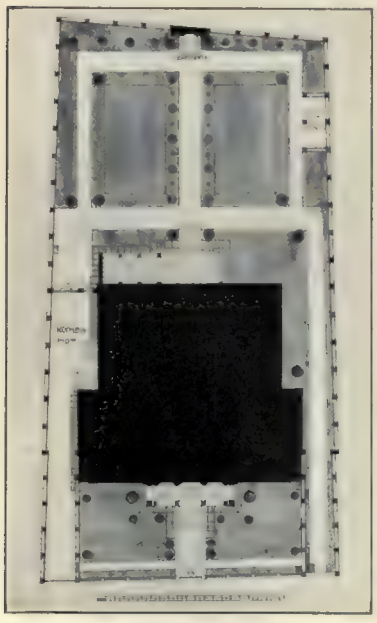
HAUPTANSICHT UND GRUNDRISSE

PAUL LUDWIG TROOST

VILLA BECKER IN MÜNCHEN

GARTENANSICHT UND GARTENPLAN

der künstlerischen Gesinnung scheint hier den Auftraggeber und den ausführenden Architekten verbunden zu haben, denn nirgends gewahrt man gewaltsame oder künstliche Kompromisse; das Ganze ist aus einem Guß. Zwar eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Grundriß des Untergeschosses und dem ersten Stock war nicht wohl zu vermeiden. Das Wohnhaus mußte zugleich das Atelier aufnehmen, das eine saalartige Ausdehnung verlangte und dabei durch das Bedürfnis nach reinem Nordlicht dem Achsensystem des Baus und seiner ganzen Situierung — die Straßenfront liegt nach Westen! — schlechterdings gänzlich widerstrebte. So war es nicht zu umgehen, daß in der Mittelachse des ersten Stockwerks, wo man nach dem mächtigen Balkon und der attikenartigen Ueberhöhung den Hauptraum, und zwar einen Repräsentationssaal erwartet, kleinere Wohnzimmer Platz gefunden haben.



Eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit bot ferner das Problem, dem festen Wohnhaus, das in erster Linie als ständige Stadtwohnung gedacht ist, im Charakter der Bauformen, wie in der Anlage zugleich die Eigenschaften und Vorteile einer „Villa“ zu verleihen. Gartenanlagen, die das Haus von allen Seiten umgeben, und seine bevorzugte Lage an den parkähnlichen Gasteiganlagen über der Isar machten die Verbindung mit der umgebenden Natur zu einer natürlichen Forderung. Aber überall ist mit weiser Be-

PAUL LUDWIG TROOST • VILLA BECKER: LOGGIA UND BRUNNEN IM GARTEN

DIE HALLE

rechnung der klimatischen Eigenart der oberbayerischen Hochebene auf fest geschlossene Bauformen gehalten. Ueberall steht der Blick ins Grüne, der Ausgang ins Freie offen, aber es ist dafür gesorgt, daß die Kommunikation keine allzu direkte ist, ein Fehler, dem man in der Münchener Architektur, die sich so gern an das luftige italienisierende Sommerschlößchen des achtzehnten Jahrhunderts anschließt, nicht selten begegnet. Die Kinderzimmer öffnen sich direkt auf den sonnigen Hauptbalkon an der Front, das Eßzimmer steht mit einer großen Veranda, die der Rückseite des Hauses vorgelagert ist und in den Garten führt, in Verbindung. Ein geräumiger Altan, der von Säulen getragen, diese Veranda überbaut, erweitert das Atelier ins Freie und gibt dem Künstler die Möglichkeit, Modelle in freier Luft zu stellen und doch im Atelier danach zu arbeiten. Die glücklichste Lösung der Frage bietet indes die hübsche Loggia an der Südostecke mit ihrer einfachen Säulenstellung und ihrer geschlossenen, fast zimmerartigen Raumwirkung. Sie gibt dem dahinter gelegenen Frühstückszimmer einen besonderen Reiz. Morgensonne und frische Luft bei gutem Wetter, Schutz und Wärme, wenn's draußen stürmt und wettert.

Kleinere Säulchen unterbrechen sehr günstig die schweren Mauerbrüstungen der Balkone; eine ebenso einfache als glückliche Lösung für eine Balustrade zwischen Säulen bedeuten die bankförmigen Abschlüsse der Veranda an der Gartenseite.

In vollkommener Proportion mit dem gedrungenen quadratischen Aufriß steht das ungemein flach gehaltene, nach vier Seiten abfallende Dach, dessen Stuhl auf einem kräftig-schönen Gesims ruht. Die hell gebrannten, leicht deckenden und wenig lastenden Falzziegel, die ja auch der toskanischen Landschaft ein besonderes Gepräge geben, tragen nicht wenig zu dem Frührenaissance-Charakter des Ganzen bei.

Die große Wirkung der Fassade aber liegt in der rhythmischen Gliederung und namentlich in einer außerordentlich feinen und straffen Profilierung der konstruktiven Bauglieder. Große Ausladungen sind überall vermieden. Nichtsdestoweniger ist die Schattenwirkung von

PAUL LUDWIG TROOST

VILLA BECKER: DIE HALLE

VORPLATZ IM OBERGESCHOSZ

hinreichender Kraft, da im übrigen die Mauerflächen nach Möglichkeit als solche gewahrt bleiben, indem die Fenster durchgehends als einfache Einschnitte — ohne jede Umrahmung — behandelt sind. Alle äußerliche Dekoration ist vermieden, und dieser völlige Verzicht auf jeglichen applizierten Schmuck unterscheidet das Bauwerk vorteilhaft von vielen seiner näheren und weiteren Nachbarschaft, die auf reichliche Stuckverzierung im Wiener Theaterstil oder, was nicht besser ist, in dem so rasch wieder gealterten „Jugendstil" nicht verzichten konnten.

Der helle, glatte, steinharte Verputz, der mit dem porösen, aber wetterfesten Muschelkalk der Treppen, Säulen und Pilaster, sowie des aus prächtigen Quadern konstruierten Sockelunterbaues sehr lebhaft kontrastiert, bringt die sorgfältige Silhouettierung der einzelnen Bauglieder trefflich zur Geltung und bildet den besten Schmuck des Ganzen. Einzig die Haupttür in der Mitte, deren Flügel eine geschmackvolle Verbindung von dunklem Holze und Bronze zeigen, hat an ihrer steinernen Umrahmung oben am Türsturz in Gestalt eines bescheidenen Flächenornaments eine gewisse Belebung erfahren, die aber erst für den näher Tretenden bemerkbar ist.

Die einzige dekorative Zier bildet die sparsam, aber mit guter Wahl und kluger Berechnung der Größenverhältnisse über die Fassade verteilte Plastik. Zwei Löwen — dem Florentiner Marzocco nachgebildet — bewachen auf den Treppenwangen den Zugang. Ein Adlerpaar und zwei Jünglingsfiguren bekrönen die vier Pfeiler der Attika. Gleichfalls in grauem Muschelkalk ausgeführt, fügen sich die Figuren organisch in ihren Rahmen, gleichsam als Teile der Architektur selbst. Demgemäß halten sich auch die beiden Aktfiguren auf dem First in verhältnismäßig bescheidener Größe, sie wollen nicht als selbständige Skulpturen, sondern lediglich als „Endigungen" der kurzen Pfeiler des Obergeschosses gelten. Die gut geschlossene Silhouetten der figuralen Teile, sowie ihre materialechte Behandlung lassen die Hand FLOSSMANNS und seiner Schule erkennen, ein neues schönes Zeugnis, mit welcher Klarheit diese Gruppe der jungen Münchener Bildhauer den Geist der Architekturplastik erfaßt hat. Auch die originellen Wasserspeier am Sockel der Gartenveranda sind in diesem Sinne — als skulptural ausgestaltete Steinbossen — gehalten und rühren gleichfalls von FLOSSMANN her.

Der Garten ist der strengen Architektonik des Uebrigen gemäß in symmetrischen Formen angelegt. Die durch Pfeiler gegliederte Gartenmauer wird ringsum von einem Rebengerüste überragt. In der Mittelachse liegt ein hübscher Wandbrunnen mit Donatellos Putto und romanischen Löwenköpfen als Wasserspeiern. (Abb. S. 433.)

Von dem weiträumigen, nicht weniger als 16 Wohnräume umfassenden Inneren der Villa ist nicht leicht ein Begriff zu geben, weder durch das Wort noch im Bilde. Jeder „Effekt", sei es im Sinne des Theaterprunks oder, was vielleicht näher läge, in der Art des berühmten malerischen Atelierinterieurs, ist sorgfältig vermieden. Nirgends rauschende Farbenakkorde

PAUL LUDWIG TROOST • VILLA BECKER: BLICK IN DAS TREPPENHAUS VON OBERGESCHOSZ UND HALLE

PAUL LUDWIG TROOST — MUSIKZIMMER (VGL. SEITE 439) UND DAMENZIMMER

PAUL LUDWIG TROOST — VILLA BECKER: DAS MUSIKZIMMER
(PORTORO MARMOR UND SCHWARZ GEBEIZTES NUSZBAUMHOLZ)

PAUL LUDWIG TROOST VILLA BECKER: ZIMMER DES HERRN (VGL. SEITE 441 U. 442)

PAUL LUDWIG TROOST

VILLA BECKER: ZIMMER DES HERRN
(AMERIKANISCHES NUSZBAUMHOLZ) ●●●●●

PAUL LUDWIG TROOST ATELIER UND HERRENZIMMER (VGL. SEITE 440—443)

PAUL LUDWIG TROOST — VILLA BECKER: DAS ATELIER

PAUL LUDWIG TROOST — FRÜHSTÜCKS- UND SPEISEZIMMER

PAUL LUDWIG TROOST

VILLA BECKER: DAS SPEISEZIMMER
(DUNKEL GEBEIZTES EICHENHOLZ)

PAUL LUDWIG TROOST — KAMINWAND DES SPEISEZIMMERS

oder überraschende Silhouettenkünste oder mystische Beleuchtungsspiele. Ganz im Gegenteil: eine ruhige, fast monotone Gesamtwirkung beherrscht jeden einzelnen Raum, und selbst im Wechsel der Gemächer ist jeglicher absichtsvolle Kontrast mit Bewußtsein unterdrückt. Niemals wird dem Besucher das berühmte „Ah“ und „Oh“ entschlüpfen, nirgends kommt er aber auch in die peinliche Situation, sich durch irgend ein blaues Wunder künstlich überrascht, überrumpelt, düpiert zu sehen.

Trotz der ziemlich bedeutenden Abmessungen der Räume ist das ganze Haus — mit Ausnahme vielleicht des Vestibüls und eines als Entree gedachten Gesellschaftszimmers — keineswegs für äußere Repräsentation geschaffen. „Wohnhaus“ ist es in erster Linie.

Nun ist freilich nichts so sehr verschieden auf dieser modernen Welt als das Wohnungsideal, nichts so sehr bezeichnend für die Zwie- und Vielfältigkeit unserer gesamten Kultur, als der vieldeutige Begriff „wohnlich“. „Was dem einen sin Uhl, ist dem andern sin Nachtigall“ und umgekehrt. Gilt dies von der bürgerlichen Gesellschaft, um wie viel mehr von den Künstlern, wo jede Geschmackssache gleich ein Glaubensartikel ist.

Wer nun in dieser Künstlerwohnung jene spezifisch kleinbürgerliche Ofenbankgemütlichkeit, Sorgenstuhlbehaglichkeit und Bauernstubentraulichkeit erwartet, die, an sich gewiß nicht zu verachten, noch immer das einzige Ideal eines gewissen Münchener Kunst- und Dunstkreises ausmacht, wird hier schwerlich auf seine Rechnung kommen. Wäre es nicht eine Forderung des persönlichen Geschmacks gewesen, so hätte schon der künstlerische und architektonische Takt verboten, in dem elegantesten Villenviertel der Großstadt Stimmungen von der Art Ludwig Richters oder Spitzwegs künstlich herzustellen. Was in einem Patrizierhaus der Altstadt am Platze sein mag, das zopfige oder biedermeiersche Schlafrock-Milieu, oder was für eine ländliche Villa ausreicht, die heiter geblümte Bauernbuntheit, würde hier übel am Platz gewesen sein. Nein, der Grundzug dieses Künstlerheims ist eine ausgesprochene großstädtische Eleganz.

Das moderne Element aber in dieser eleganten Gesamthaltung bildet die ungemein

PAUL LUDWIG TROOST — SCHLAFZIMMER

solide Ausführung, eine bis zur Rigorosität gesteigerte Echtheit und sorgfältig gewählte Qualität des Materials. In der Stadt der GEDON'schen Traditionen, der Marmor- und Intarsien-Imitation ist ein solcher Privatbau ein seltener Vogel. Von den Fundamenten bis zum First scheint er für die Ewigkeit gebaut. Und ebenso mutet das Innere an: reich und doch dabei schlicht.

Und wie das Aeußere, so wird auch das Innere beherrscht durch einen entschiedenen Zug zu monumentalem Ernst. Ueberall beschränkte sich die Linienführung auf strenge geometrische Formen. Die Vertikale und Horizontale geht durch das Ganze bis auf die Möbel, ja selbst die Beleuchtungskörper zeigen eine entschiedene Vorliebe für geradlinige Liniensysteme.

In Uebereinstimmung damit steht die Farbe, die eher ins Schwere und Düstere fällt, als üppige und laute Wirkungen zu erzielen sucht. Nur in den Zimmern der Kinder und in den Schlafräumen sind lichtere Töne gewählt. Die Wohnzimmer erhalten durchweg ihr Gepräge durch Wandverkleidungen in dunkelgebeiztem Holz und ebensolche Balkendecken. Nicht wenig zu dem ruhigen, mitunter einförmigen Eindruck trägt der Umstand bei, daß die Möbel aus demselben Holz bestehen wie die Vertäfelung und die Decke. Auch für Beschläge, Türgriffe und Beleuchtungskörper wurde in den einzelnen Räumen durchgängig das gleiche Metall in Anwendung gebracht.

PAUL L. TROOST — ANKLEIDEZIMMER

Von der kühlen Ruhe einer Tempelhalle ist das ganz in Weiß gehaltene Vestibül, das den durch die Mitteltür eintretenden Gast empfängt. (Abb. S. 435.) Der spiegelblanke Marmor des Bodenbelags, über den vom Treppenhause links und aus mehreren hoch angebrachten Fenstern doppeltes Licht fällt, sowie die schwere Kassettendecke bestimmen den Eindruck, der durch mancherlei antikes Bildwerk und edelgeformtes Gerät in dunkler Bronze, sowie einiges Mobiliar von strengen Renaissanceformen noch verstärkt wird. Die originellen Wandleuchter benutzen in sinnreicher Weise einen alten Wasserspeier als Arm. Links vom Eingang neben dem Treppenhaus liegen einige ganz in hellem Ahorn gehaltene Garderoberäume, während sich rechts die Türe zum großen Empfangsraum öffnet, der zugleich als Musikzimmer dient. (Abb. S. 439.) Eine hohe Voûte trennt die Wände von dem durch flache Gurten quadratisch geteilten Plafond und läßt

PAUL LUDWIG TROOST

SCHLAFZIMMER

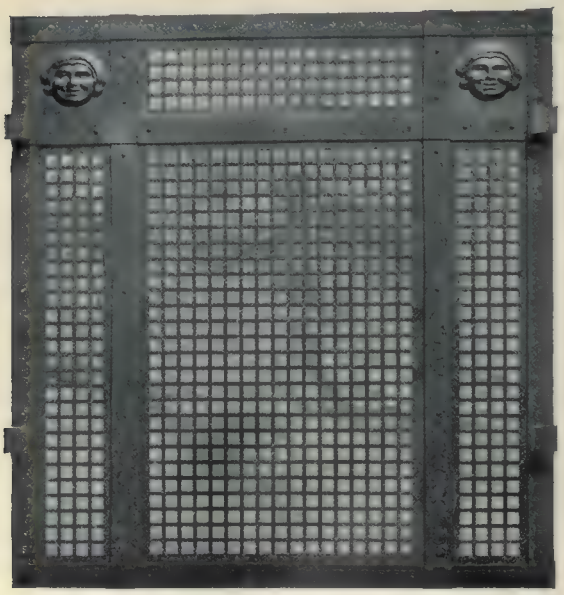
PAUL LUDWIG TROOST — KINDERZIMMER (HELLES AHORNHOLZ)

PAUL LUDWIG TROOST — KÜCHE (BLAU LACKIERTES FICHTENHOLZ)

den Raum niederer, aber dadurch zugleich auch weiter erscheinen. Ein gelber gemusterter Wandbespann dient einer kleinen Galerie altitalienischer Bilder als Folie, während die Decke in Graublau und Gold gehalten ist. Wie diese klingen auch die Beleuchtungskörper mit ihren dicken, goldenen Lorbeergewinden an die Formenwelt des Empire an, während die geradlinig stilisierten Sitzmöbel, die massive Messingteile in Verbindung mit schwarz poliertem Holz zeigen, antike Sesselformen in selbständiger Weise variieren. Durch eine Pfeilerstellung von dunklem Marmor mit flachem Bogen ist dieser festlich geschmückte Saal abgegrenzt gegen einen in pompejanischem Stil gehaltenen Vorraum, der als Entree gedacht ist. Die Wände sind auf echte Stukkobemalung berechnet: gelbe Felder mit schwebenden Frauenfiguren in lichten Freskofarben. Die obere Wand und Decke ist als Laube mit freiem Durchblick in das Blau des Himmels gestaltet.

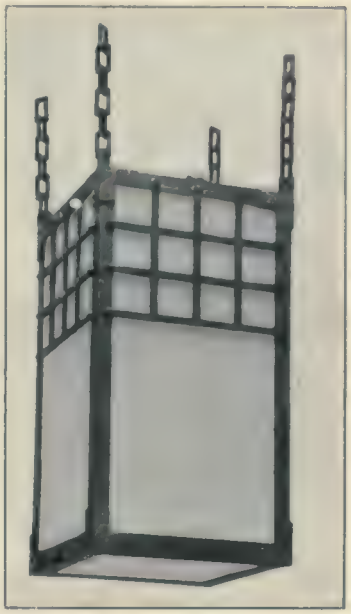
PAUL LUDWIG TROOST ▪ ▪ HEIZVERKLEIDUNGSGITTER IM SPEISEZIMMER (MESSING) UND IM TREPPENHAUS (DUNKLES KUPFER) ▪ ▪

Anstoßend hieran liegt das Zimmer des Hausherrn. (Abb. S. 440 bis 442.) Es ist als Bibliothek- und Schreibzimmer eingerichtet. Das schwarzbraune Holz der Büchergestelle, die schöne Balkendecke und die echt schreinermäßig leicht und fest gefügten Türen harmonieren sehr feierlich mit den hell über dunkelgrün lasierten Wänden, die durch hölzerne Pfeiler mit Terrakottakapitellen gegliedert, durch gute alte Gobelins und in das Holzwerk eingefügte Truhenbretter mit Flachschnitzereien aufs köstlichste geschmückt sind. Einen besonderen Schmuck aber bildet der massive Ringleuchter aus graupoliertem Eisen.

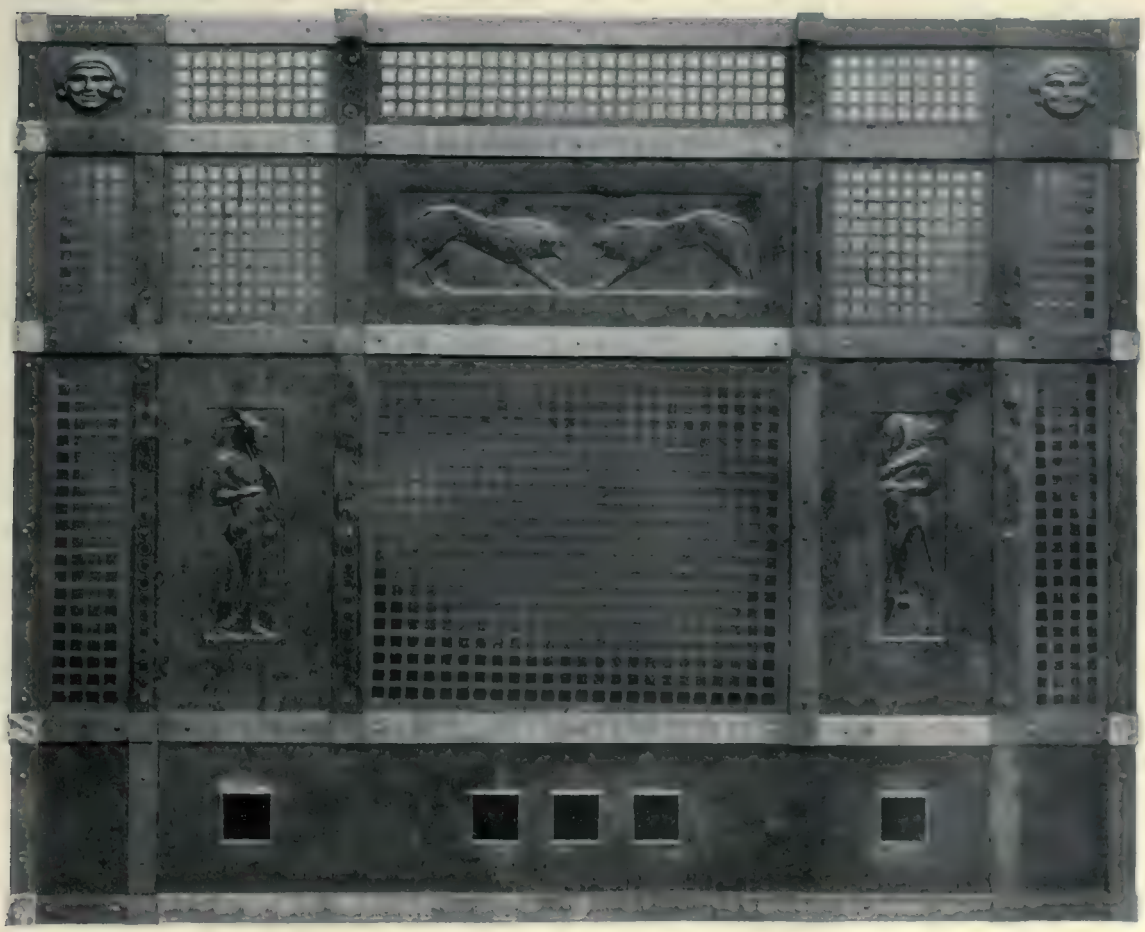


Intimer wirkt der Empfangssalon der Hausfrau. Trotz der schweren, reliefgeschmückten Decke, die in feinem Mattgold gehalten ist, behält der Raum dank des angenehmen graublauen Wandbespanns und der einladenden Nußbaummöbel etwas ungemein Wohnliches, zumal wenn die schönen Messinglampen ihr durch matte Glasperlenschnüre gedämpftes Licht ausstrahlen. (Abb. S. 438.)

Einen ungewöhnlichen Ernst bewahrt dagegen wieder das große Speisezimmer mit seiner schwer lastenden Eichenholzdecke, den gleichfalls aus ganz dunkel gebeizter Eiche massiv gefügten Möbeln und der bis zur halben Höhe der Wand reichenden Täfelung. (Abb. S. 444—446.) Die freibleibende Mauer hat einen pfirsichfarbenen Anstrich erhalten, während der kleine Vorraum, der den Ausgang auf die Gartenveranda bildet und zugleich



PAUL LUDWIG TROOST • BELEUCHTUNGSKÖRPER UND HEIZVERKLEIDUNGSGITTER IN D. VILLA BECKER



MAXIMILIAN SÄNGER • BLUMENTOPFHÜLLEN • AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWARENFABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN

zur Anrichte führt, durch einen feinen weißen Verputz freundliche Helle auch in den Hauptraum ausstrahlt. Belebend wirken in dem dunklen Ensemble bunte, in das Holz eingelassene Kacheln, die feinfarbigen Seidenstickereien der Kissen, die über die Sitzmöbel verteilt sind, ferner das Hausgerät und Zinngeschirr des Büfetts, wie auch der große Beleuchtungskörper aus gepunztem Messing.

Ein splendides, helles Treppenhaus führt zum oberen Stockwerk. Die Treppe selbst besteht aus weißem Bardolino-Marmor, die kleinen Säulchen der Brüstung aus dem gelben Marmor von Siena. Geglätteter Gips von einem schönen transparenten Weiß mit zahlreich eingemauerten antiken Terrakottareliefs deckt die Wände, während der blaue Teppich des Treppenbelags die Farbe gibt. Dem Vestibül des Erdgeschosses entspricht oben eine kleine Diele, von der mehrere Türen zu den Schlafräumen und Kinderzimmern führen. Besonders ist hier das Spielzimmer der Kinder hervorzuheben; ganz in weißem Ahorn getäfelt mit strahlend weißen Wandflächen und einer Fülle von Sonnenlicht kann es als ein Muster in Bezug auf Hygiene und Gemütlichkeit zugleich gelten. (Abb. S. 450.) An dem schönen Naturholz kann man in besonderem Maße die seltene Exaktheit der Schreinerarbeit bewundern. Soviel man auch mit Recht einwenden mag gegen die Verbindung von Steingut mit Holz — auch sonst hätten wir statt der verwandten Terrakotta uns öfter Bronze gewünscht — so muß man hier doch zugeben, daß die eingestreuten Kacheln den Reiz des seidig glänzenden Holzes nur erhöhen.

Im übrigen sind die Schlafräume in Mahagoni ausgeführt. Die Schränke, die in die Wandverkleidung mit einbezogen sind, bilden mit dieser und den Türen ein Ganzes. Von dem weißen Plafond hängen silberne Laubkränze als Beleuchtungskörper herab. Die Toiletten bestehen durchweg aus schweren grauen Marmorplatten, die von Messingstäben getragen werden. Die Formen der Sessel und Sofas nähern sich hier ein wenig denen des bürgerlichen Empirestils. Einen erlesenen Wandschmuck bilden die alten japanischen Farbenholzschnitte, die unter Glas zum Teil in die Holzkonstruktion eingelassen sind (vgl. Toiletteraum der Hausfrau, Abb. S. 448).

In direkter Verbindung mit diesen Räumen steht das Frühstückszimmer. Hier herrscht die heitere Farbe. Papageibunte Kacheln spanischer Provenienz an den Wänden, weißrote Lederbezüge und lustige Bilder machen dies Zimmer zum freundlichsten Gemach des Hauses. (Abb. S. 444.)

Den bedeutendsten Raum des Stockwerks nimmt indes das Atelier ein. (Abb. S. 443.) Es ist sehr einfach — als richtiger Arbeitsraum — ausgestattet. Die Wände haben einen grauen Steinton erhalten; eine primitive Balkendecke aus Föhrenholz wird von einem Querbalken aus Beton getragen, der einen Eisenträger kaschiert. Widderköpfe in Goldbronze bezeichnen die Stützpunkte. Auch die schrägen Stützen der hölzernen Querbalken haben plastischen Schmuck in Form von kauernden Trägerfiguren erhalten, die wiederum von FLOSSMANN modelliert sind. Die kleine Galerie im Hintergrunde des sehr tiefen Raumes bildet einen Vorraum für das an-

GARTENMÖBEL • ENTW. VON MAXIMILIAN SÄNGER • AUSGEF. VON DER HOF-KORBWARENFABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN

BLUMENTOPFHÜLLEN • ENTWORFEN VON MAXIMILIAN SÄNGER • AUSGEFÜHRT VON DER HOF-KORBWARENFABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN

stoßende Zimmer, eine Nische, in der eine Ausgangstür Platz gefunden hat.

Eine Lauftreppe an der Nordseite des Hauses verbindet die Wirtschaftsräume im Parterre direkt mit dem Oberstock und den Dachzimmern der Dienerschaft. Die Küche, ein weites, flachgewölbtes Gelaß, ist ringsum an den Wänden mit intensiv blauen Fließen ausgelegt, die zusammen mit dem schneeweißen Naturholz der Anrichten den Anblick einer geradezu holländischen Sauberkeit gewähren.

So bildet das schöne Haus außen und innen einen Ruhmestitel des ausführenden Architekten und macht der Leistungsfähigkeit der ausführenden Firmen alle Ehre. Der Besitzer aber hat sich damit ein dauerhaftes Denkmal errichtet.

Wer BENNO BECKER, den Mitbegründer der Münchener Sezession und deren langjährigen Schriftführer, als Künstler kennt, wußte, was er sich von ihm als Bauherrn zu erwarten hatte. Niemals, auch zu jenen Zeiten nicht, da in München der impressionistische Naturalismus in seiner giftgrünen und buttergelben Maienblüte stand, hat der Landschafter BENNO BECKER anders gearbeitet, denn als „dekorativer Raumkünstler", freilich in einem sehr viel feineren Sinne, als er diesem Wort seit MAKARTS und GEDONS Zeiten inne wohnt.

BECKER gehörte zu den Ersten unter der Münchener Künstlerschaft, denen „Fontainebleau" und „Barbizon" lebendige Begriffe wurden; er war mit einer der Ersten, die erkannten, welche raumschmückenden Werte in der modernen schottischen Malerei aufgehäuft liegen.

Hätte der Künstler vor fünfzehn Jahren gebaut, so wäre vielleicht ein Künstlerheim im Geiste der Goncourts oder im Geschmack Whistlers entstanden. Inzwischen sind aber in München selbst Künstlerhäuser und — das Künstlerhaus entstanden. Weder STUCK noch SEIDL-LENBACH sind spurlos an BECKER vorübergegangen; besonders mit STUCKS streng stilisierender Formanschauung verbindet BENNO BECKER mehr als ein Faden. Indes sein Wohnungsideal ist, wie wir sehen, großstädtischer, weltmännischer, mit einem Wort moderner als die hiesige ältere Münchner Interieurkunst. Doch über Begriffe läßt sich streiten. Wenn freilich „modern" identisch ist mit bizarr oder primitiv, wenn „neuzeitlich" soviel bedeutet wie neu-englisch oder altväterlich-deutsch, wenn die „neue Note" in symbolisch gemeinten Linienspielen oder in halb und ganz gebrochenen Farbtönen besteht, wenn der Violinschlüssel Neu-Hollands oder das Rhomboid der Wiener Sezession für die alleinseligmachenden Elemente der deutschen Kultur zu halten sind, dann allerdings ist die Villa Becker kein modernes Haus. Wem hingegen jene anderen Eigenschaften höher im Preise stehen, die jederzeit und allerorten als Merkmale guter alter Kultur gegolten haben, als da sind: Einfachheit, Schlichtheit und Echtheit, und wem aus solchen allgemein gültigen Qualitäten noch überall ein individueller Geist, nicht die Kaprice irgend eines „Wohnungskünstlers", sondern der ausgeprägte Geschmack des Besitzers als wahrhaft moderner Hausgeist entgegengetreten ist, wird nicht umhin können, dieses nicht nur weitläufig, sondern auch groß angelegte Haus, soviel alte Kunst und Zier seine Räume auch bergen mögen, für eine charakteristische und charaktervolle Schöpfung unserer Zeit anzusprechen.

ERNST STIEBLER KARIKATUR

G. H.

GARTENMÖBEL • ENTW. VON MAXIMILIAN SÄNGER • AUSGEF. VON DER HOF-KORBWARENFABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN

SANSSOUCI: BLICK VON DER GROSZEN FONTÄNE AUF TERRASSE UND SCHLOSZ

GARTENGESTALTUNG

III.

Aus dem Parke*)

Wir verlassen heute die heimliche Enge des Hausgartens. Unser Thema sei der Park; vorzüglich seine landschaftlichen Teile. Park im Sinne einer großen privaten Gartenanlage. Das Zentrum auch hier der Wohnsitz — Villa, Landhaus, Schloß — in dessen Sphäre die architektonische Gestaltung herrscht. Rings aber breiten sich weite Flächen, auf denen der „Landschaftsgärtner" allein schalten und walten darf. Frei, ungehindert, nicht mehr untertan dem ihm innerlich fremden Werke des Baumeisters. Jetzt erst ganz er selbst, der Natur Schüler und Beherrscher. Hier kann er sich als „freier Künstler" fühlen, kann zeigen, was er Eigenes zu geben hat.

Es liegt ein Widerklang in den Worten „architektonisch" und „landschaftlich" (sofern es gestattet ist, diese gebräuchlichen Schlagworte zu adoptieren). — Als Architekt zwingt der Gartenkünstler sein Material in fest umrissene, dessen ungebundenem Leben oft widerstrebende Formen. Er löst es mit Bewußtsein aus jedem natürlichen Zusammenhange, gerade hierdurch es oft zu überraschender Wirkung steigernd.

In landschaftlichen Szenen beläßt er die Gewächse in ihrem innigsten Zusammenleben. Nicht so sehr ihre Einzelcharaktere, als die — oft allerdings durch solche bedingten — Gesamtzüge des Landschaftsbildes sucht er zu übertragen.

Und gleicht der Gartengestalter dem Baumeister, der ein starres Material zu scharf formalem Ganzen zusammenfügt, so gemahnt der Landschaftsgärtner an den Bildhauer, der seines Vorbildes Leben schmiegsamem Ton einzuhauchen sucht. In den Merklinien seiner landschaftlichen Gestaltung will der Gartenkünstler den Stimmungsgehalt des Naturmotivs widerklingen lassen. Darum gilt es ihm, diese jedem Naturmotiv eigene Grundstimmung zu erfühlen. Es gilt ihm, sich der

*) Vgl. auch Januar- und Märzheft 1905, S. 166 u. 240.

SANSSOUCI: BLICK VON DER UNTERSTEN TERRASSE

feineren oder derberen Nüancen im Aeußern der Naturszenerie bewußt zu werden, durch deren Wiedererweckung am fremden Orte er gleichen oder ähnlichen Eindruck hervorrufen kann, wie das Naturmotiv selbst in ihm auslöste.

Liegt darin nicht der künstlerische Zug landschaftlicher Gartengestaltung?

Nur ein solcher Landschaftsgärtner vermag sein Material richtig zu bewerten, dem es gegeben ist, Natur mit Künstlerauge zu schauen. Mitnichten genügt es, daß er — dem Botaniker gleich — den „Charakter" einer bestimmten Vegetation aus den Pflanzenarten, die sie bilden, herauszulesen sucht. Nicht die einzelne botanische Art oder Form ist ihm das Wichtige; er muß die großen wesentlichen Landschaftszüge beherrschen. Durch Addition der Summanden gewinnt er die Summe nicht. Warum und Wie läßt sich nicht kaltblütig berechnen. Nur eines Künstlers Blick erspäht, wie die Maschen des Naturgewebes sich schlingen, errät, wie er dies fassen mag, ohne daß es zerreiße. Der Künstler sieht in der Naturszenerie die lebendige Einheit. Wald, Wiese, Aue, Hain, Gebüsch, Weiher — ein jedes verkörpert sich ihm, nimmt bestimmte Züge an. Das wesenlos Scheinende wird ihm zum Bild.

So muß auch der Landschaftsgärtner die Natur bildlich sehen. Wie der Maler durch Vertrautheit mit den Farben und Beherrschung der Maltechnik befähigt wird, das Bild so, wie er es sieht, wiederzugeben, so setzt die Kenntnis der Gewächse und Erfahrung in ihrer Kultur den Gartenkünstler in stand, sein Bild aus lebendem Material aufzubauen, oder wenigstens eine dem geistigen Bilde ähnliche Wirkung vorzubereiten. Denn freilich im Vergleich zum Maler ist der Landschaftsgärtner schlimm daran. Er muß sich immer mit Andeutungen begnügen, muß abwarten, ob es seinem Material gefallen wird, das zu werden, was er ersehnt. Je schärfer er sich ausdrücken will, desto vertrauter muß er mit ihm sein, muß alle die Eventualitäten berechnen können, denen der Entwicklungsgang seines Stoffes unterliegt.

Sicherlich gehört es zu den schwierigsten Aufgaben, eine landschaftliche Anlage in künstlerischer Weise zu gestalten. Leichter und einfacher ist die Gestaltung einer architekto-

SCHLOSZ CHARLOTTENHOF: PERGOLA

nischen, und zwar vorzüglich deshalb, weil hier das für die Hauptwirkung Maßgebende durch architektonische Momente in bleibenden sicheren Formen festgelegt werden kann. Ein Blick auf unsere Bildbeigaben möge zunächst die Wahrheit bestätigen.

Auf Seite 458 und 459 treten uns zwei wundervolle architektonische Parkmotive entgegen. Das erste zeigt uns die Terrassen vor Schloß Sanssouci, von der großen Fontäne aus gesehen, das zweite den Blick von der untersten dieser Terrassen in entgegengesetzter Richtung. Kaum gibt es in Deutschland Garten-Motive, die an Großzügigkeit der Durchführung und Wucht der Wirkung diese Schöpfungen aus einer reichen Zeit übertreffen. Wohl beeinträchtigt die zentralperspektivische Verkürzung durch die Linse die bildliche Wiedergabe. Ein Maler könnte das Bedeutsame weit anders herausholen. Doch wer die Stätte kennt, dem wird auch solch ein Bild die Wirklichkeit lebhaft zurückrufen; der Worte näherer Beschreibung bedarf es nicht.

Von ruhiger Größe wenden wir uns zu behaglich-reizvoller Kleinheit. Ein Stück der Pergola am Schlosse Charlottenhof zeigt unser Bild auf dieser Seite. Ist es nicht leicht, Gartenkünstler sein, wenn man mit einem trefflichen Architekten Hand in Hand arbeiten kann?

Stimmungsvoll ist auch der Haupteingang zu den Anlagen um Sanssouci. (Abb. S. 461.) Ich werde immer des Sommermorgens gedenken, an dem ich mit dieser Photographie die Reihe meiner Aufnahmen in den an Schönheiten so reichen Anlagen eröffnete. Hier herrscht infolge der verschiedenen sich drängenden Schloßkomplexe folgerichtig die architektonische Gestaltung im Parke vor. Doch fehlen zwischen Sanssouci, Charlottenhof und dem Neuen Palais große rein landschaftliche Teile nicht. Auch sie sind nicht arm an guten Einzelheiten.

Eine recht ansprechende Partie dünkt mich das Bild auf Seite 463. Sie spiegelt ganz den Geist der bis heute herrschenden landschaftsgärtnerischen Epoche wieder. Einer Epoche, die wir im Interesse eines Fortschrittes allerdings bald überwinden müssen. Sie hat gewiß in den Werken eines SCKELL, PÜCKLER, LENNÉ, SIESMAYER u. a. nicht zu verkennende

SANSSOUCI: HAUPTEINGANG

Höhepunkte erreicht. Sie stellt jedoch erst den Anfang landschaftlicher Gartengestaltung dar. Jene Männer strebten zunächst danach, aus dem Banne der Architektur und einer allzusehr ins Formalgekünstelte geratenen Gartengestaltung herauszukommen. Sie fühlten, welch' bedeutsame Anregungen von England ausgingen, als dort die neue, dem „natürlichen Stile" gewidmete Aera anbrach. Und sie haben mit Glück, ohne die Briten nachzuahmen, ihre deutschen Eigenarten entwickelt.

Auf dem Grunde, den sie bereitet, können wir weiter bauen. Nur müssen wir uns klar werden, nach welcher Richtung der Fortschritt führt. Meinem Gefühle nach haben die Schüler der SCKELL und PÜCKLER den rechten Weg nicht eingeschlagen. Durch sie ist die landschaftliche Gestaltung nicht vertieft, sondern beim Jagen nach abstrakten, idealen, einer falschen Kunstauffassung entsprungenen Vorbildern verflacht worden. Die alten Landschaftsgärtner selbst ließen sich noch zu sehr von allgemeinen Ideen, von etwas überschwenglichen Vorstellungen leiten, gleich als könnten sie den künstlerischen Gehalt der gesamten Natur in konzentrierter Form uns vor Augen bringen. Sie waren in Wirklichkeit noch zu wenig vertraut mit der Natur, um sie beherrschen zu können.

Indes brauchen wir nur an PÜCKLERS Muskau zu denken, um zu erkennen, daß in den besten alten Werken sehr klar angedeutet ist, wohin wir fortschreiten müssen. Das obere Bild auf Seite 463 zeigt besonders in den Einzelheiten eine gewisse gewaltsame Natürlichkeit. Die Behandlung des Rasens, der Uferböschungen und Ufer, alles hat noch architektonischen Zuschnitt, ist noch etwas glatt und nüchtern. Die feineren Details lassen das innige Vertrautsein mit der Natur vermissen. So wenig wir diese kopieren dürfen, sondern ihre Wesenzüge nur im Sinne unseres persönlichen Kunstempfindens gesteigert nachbilden werden, so wenig läßt unser Motiv solche künstlerische Steigerung spüren. Es erweckt den Eindruck einer abstrakten allgemeinen Auffassung, die eines lebendigen Kerns nicht entbehrt, aber leicht zum Schema ausarten kann.

MUSKAU: PARTIE AUS DEM PARK

Und das ist auch in fast allen neueren und neuesten Anlagen geschehen. Nur ganz wenige verraten, daß ihre Schöpfer den Andeutungen PÜCKLERS gefolgt sind und begonnen haben, die Natur im einzelnen zu studieren und die verschiedenen Wesenszüge jeder Formation scharf zu erfassen. Indem PÜCKLER in höchst bedeutsamer Weise die Charaktere der mitteldeutschen Auenlandschaft durchführte, bewies er, wie eingehend er die nächstliegenden einfachsten Vorbilder beobachtet und mit welchem Geschick er sie zu verwenden verstanden hat. Unsere Bilder aus dem Muskauer Parke mögen es andeuten. PÜCKLER war vorsichtig und begnügte sich mit einer ganz leisen Betonung des Wesentlichen.

Wir mögen heute gern weiter gehen. Wir wollen nicht nur schwierigere Motive der Heimat in künstlerischer Steigerung durchführen, sondern auch die Schätze der Fremde uns nutzbar zu machen suchen, soweit Klima und Lage es uns gestatten. Bedingung aber dazu ist, daß wir uns immer tiefer in das Wesen heimischer Natur versenken, nichts in ihr unbeachtet lassen und erkennen lernen, wie ihr unerschöpflicher Reichtum im Parke bisher kaum angedeutet wurde. Je besser wir das kennen, was uns umgibt, desto leichter wird uns die Verarbeitung dessen, was uns die Ferne sendet. Und gewiß können wir in der Vereinigung eines überreichen Materials zu kräftig nüancierten, nach persönlichem Kunstempfinden abgestimmten Szenerien weit andere Effekte erzielen, als sie ein Park bis heute bot. Bleiben wir uns nur bewußt, daß wir uns frei halten müssen von allem Gekünstelten, Ausgeklügelten, daß nur aus wahrhaft künstlerischem Verwachsensein mit der Natur etwas Neues, Großes entsprießen kann.

Wenden wir uns in dem Sinne, wie es WILLY LANGE rät, dem Studium der Natur zu, so werden wir in kurzer Zeit sehr Wesentliches erreichen können. Nur wollen wir nie vergessen, daß der Landschaftsgärtner immer in erster Linie Künstler, in zweiter erst Gärtner, Botaniker, kurz Fachmann sein darf — soll sein Park als Kunstwerk zu uns sprechen.

CAMILLO KARL SCHNEIDER

SANSSOUCI: PARTIE AM CHARLOTTENHOF

PARTIE AUS DEM MUSKAUER PARK

MÜNCHENER SCHMERZEN

II.*)

Es mag beinahe überflüssig erscheinen, bei Fragen, welche sich um die weitere Entwicklung eines großen Gemeinwesens wie München drehen, die stärkere Zuhilfenahme von Arbeitsbranchen zu betonen, die oberflächlichem Anscheine nach bisher nicht versagt haben. Dennoch ist es nicht zu vermeiden, neigt doch die Meinung sehr vieler dahin, als stehe vorerst für die Kunststadt München wenig oder nichts auf dem Spiele. Das ist ein Irrtum. Ihn rückhaltlos zu besprechen, ist besser, als wenn die Verhältnisse sich in immer steigendem Maße nach der ungünstigen Seite hin zuspitzen.

Das Münchener Kunstgewerbe, seit dreißig Jahren eine wesentlich ins Gewicht fallende Einnahmequelle für Künstler und Gewerbetreibende, genoß in aller Welt volles Ansehen. Der materielle Verdienst, den es brachte, ist nicht gering anzuschlagen. Man hatte auf eine längere Entwicklung zurückzublicken als die weitaus meisten übrigen deutschen Städte, ja, man „hatte". Das ist nun aber gründlich anders geworden. Die volkswirtschaftliche Seite der Sache, deren eminente Bedeutung neben dem Verständnis für das Künstlerische immer mehr in den Vordergrund tritt, ist vielenorts in ihrem ganzen Umfang erkannt worden. Man stand nicht an, Opfer zu bringen, wo es sich darum handelte, Terrain zu gewinnen. Das ist in München leider nicht in genügendem Maße geschehen. Die Chancen von 1904 ließ man unbegreiflicherweise fahren, weil sie, wie jede Eroberung, ohne Opfer nicht ausgenützt werden konnten. Der Rückschlag blieb nicht aus. Dresden verwirklicht 1906 das, wozu in München das Programm ausgearbeitet vorlag. Entgegen der klar erkennbaren Zukunftsentwicklung genießt in München die Malerei, in zweiter Linie auch die Plastik weitgehendste Unterstützung. Jene Gebiete aber, die von größerem Belang sind als die Goldrahmenkunst, nehmen den Rang, den sie schon aus rein praktischen Interessen einnehmen müßten, nicht ein. Es ist ein merkwürdiger Zustand. Will man wirklich nicht erkennen oder erkennt man überhaupt nicht, wohin der Strom der Entwicklung drängt? Ausgiebig gewährte staatliche wie auch städtische und private Hilfe ermöglichte dagegen an verschiedenen anderen Punkten des Deutschen Reiches die Entfaltung von Kräften, die, entweder auf lokalen, schon lange eingebürgerten Verhältnissen fußend, zu raschem Aufschwunge, zur Erweiterung des Vorhandenen führten oder aber in Neugründungen binnen kurzem zu zeigen vermochten, was zustande zu bringen ist, wenn den geeigneten und nicht allzusehr an tausend Vorschriften gebundenen Leuten ein gewisser Spielraum gelassen wird, das öffentliche Interesse sich nicht bloß in Redensarten, sondern in Taten kundgibt. Ein Beispiel sei zitiert, die Stadt Krefeld. Noch ist es nicht lange her, da suchte man in der reichen Kaufmannsstadt vergeblich nach sichtlich sich dokumentierenden Bestrebungen, welche außerhalb des Kreises der am Orte vorherrschenden Industrie liegend, nach einem allgemein künstlerischen Ziele hin gravitieren. Und diese vorherrschende Industrie aber — bekanntermaßen Seidenverarbeitung in verschiedenen Arten — nährte sich in der Hauptsache von Pariser Mustern! Die vor zweieinhalb Jahrhunderten ins Leben getretene weitsichtige Gesetzgebung des großen französischen Staatsministers Colbert, die Frankreichs Kunstindustrieprodukten zu einer Zeit, wo z. B. in Deutschland noch die starken Traditionen früherer Jahrhunderte mit voller Macht nachwirkten, also von einer qualitativen Inferiorität deutscher Arbeit nicht die Rede war, überall den Markt öffnete — diese Gesetzgebung macht ihre Kraft noch heute vielfach geltend, so u. a. wie gesagt darin, daß nicht bloß Krefelder Kaufherren, sondern ungezählte andere auch (die Schweizer Firmen fast ausnahmslos) ihre Vorbilder, hohe Brautpaare ihre Aussteuer von Paris beziehen. Auf solchem Terrain nun, mit völlig anderen Anschauungen Fuß zu fassen, Schritt für Schritt Voreingenommenheiten zu beseitigen, neuen Anschauungen zum Recht, bisher nebensächlich behandelten künstlerischen Gebieten auf die Beine zu helfen und im Verlaufe von anderthalb Dezennien den Namen eines Gemeinwesens nicht bloß seines Reichtumes, sondern seiner fortdauernden Anstrengungen zur Erreichung weit gesteckter kultureller Ziele wegen zu einem äußerst angesehenen zu machen — das ist keine kleine Leistung, Ein einzelner Mann, Direktor Dr. DENEKEN.

*) Vgl. Juniheft, 1905, Seite 373.

hat dies vermocht. Er führte seinen Mitbürgern in zahlreichen, wohlgewählten Ausstellungen vor, was skandinavische, französische, niederländische Künstler schaffen, und wie diesem Schaffen ein großer einigender Gedanke zugrunde liegt; er führte instruktive Entwicklungsreihen vor in einer „Farbenschau" betitelten Ausstellung; bei anderer Gelegenheit fand die Buchkunst in allen Zweigen ihre eingehendste Würdigung, kurzum, es wurde nichts unterlassen, was die Schaffenden anregen, weiten Kreisen Aufschluß über das Wesen der angewandten Kunst geben konnte, immer aber — und das ist wesentlich — war es eine zusammenhängende Sache, nicht bloß ein Aneinanderreihen vereinzelter Leistungen. München sieht dergleichen Veranstaltungen, die stets einen Impuls mit sich bringen, nie, fehlt doch bis zur Stunde überhaupt die Gelegenheit, in zentraler Stadtlage ähnliches zu unternehmen. Der Erfolg hat in Krefeld dazu geführt, daß heute eine ganze Reihe von praktisch arbeitenden Künstlern dort ansässig sind — und ihr Fortkommen finden, trotz des riesigen Aufschwunges, den das nahe gelegene Düsseldorf gerade auf dem Gebiete der angewandten Kunst genommen hat. Diese Tatsachen beweisen, was sich alles erreichen läßt, wenn der Wille zum Erfassen der zeitlichen Notwendigkeiten vorhanden ist und man Kursänderungen nicht scheut, sobald sie sich als unumgängliche Forderungen erweisen. Freilich ist es ja nicht leicht, da gerade die Lebenskraft dauernd frisch sich zu bewahren und weiter auszubilden, neuen Aufgaben anzupassen, wo der Erfolg eine Zeitlang auch ohne straffe Anspannung sich einstellt. Das ist bei München tatsächlich der Fall gewesen, nicht zu seinen Gunsten. Wo dagegen eine frische Truppe voll Wagemut sich anschickt, Boden zu erobern, da treten andere Umstände zu deren Gunsten ein. Warum steht z. B. die Buchkunst in den Vereinigten Staaten heute so hoch? Weil dort keine Periode der „Prachtwerke", dieser greulichen Geschmacksverderber, zu überwinden war, wogegen Deutschland noch gegenwärtig unter den Nachwirkungen dieser Schreckensperiode leidet und die wirklich gute Buchkunst nur allmählich sich emporringt.

München verdankt seinem Vorgehen zu einer Zeit, wo andere schliefen, viel; es hat aber das Erwachen der anderen vielfach übersehen und muß nun erfahren, was für Wirkungen das gemächliche Ausruhen auf goldenem Lorbeer mit sich bringt. Der Rahmen, innerhalb dessen sich die Ausstellungen von 1876 und 1888 abspielten, hat eine wesentliche Erweiterung erfahren. Es handelt sich heute in der angewandten Kunst nicht mehr um die möglichst ausgiebige Vorführung von Einzelleistungen, bei Ausstellungen auch nicht mehr um ein in sich zusammenhangloses Aneinanderreihen von zimmerartig ausgestatteten Kojen, von denen jede ein Ding für sich ist, sondern um die höher stehenden Probleme der Raumkunst einerseits — wie Muthesius in längerer Ausführung in dieser Zeitschrift dargetan hat*) — oder um die Betätigung einer auf breiter Basis für den Export arbeitenden Kunstindustrie. Beide bringen aber Forderungen mit sich: Unterstützung in jeder Weise, vor allem durch Aufträge umfangreicher Art. Für die Dresdner Ausstellung sind seitens der Stadt 50000 M. bewilligt, eine ebenso große Summe seitens des Staates, und aus Privatmitteln wurde ein Garantiefond von 150000 M. aufgebracht. Ziffern sprechen deutlicher als alles übrige. Das dürfte man auch in München beherzigen! In Köln a. Rh. sollen zur Ausführung der nötigen Arbeiten für eine Kunstausstellung großen Stils binnen kurzem 500000 M. gezeichnet worden sein.

Für München handelt es sich heute nicht bloß um das Behaupten künstlerisch-ideeller Dinge, sondern um ein Aufhalten des allgemeinen materiellen Rückganges, wie er durch eine Reihe von Gründern und Gründerjahren in erschreckendem Maßstabe eingetreten ist. Materielle Verluste, wie sie München zu verzeichnen hat, müßten eigentlich bei sonst gesunden Verhältnissen ein Zusammenraffen aller Kräfte nach sich ziehen. Bei elastischen Naturen erlebt man es ja, daß auf Perioden des Rückganges solche einer erneuten Kraftäußerung folgen. Eine Kraftäußerung wird nun die Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" sein, denn sie hatte, weil der Rahmen der bisherigen Ausstellungsweise verlassen worden ist, mit Schwierigkeiten allerernstester Natur zu kämpfen, welche das ganze Unternehmen wiederholt in Frage stellten. Entspricht sie quantitativ auch dem nicht, was man von München voraussetzen durfte, so wird dieser Umstand durch die Qualität ausgeglichen werden. Darin aber liegt ein unbestreitbarer Vorteil. Die Anregung zum Aufschwunge anderer Kunstgewerbezentren hat in bezug auf die Qualitätsleistung sehr verschieden gewirkt; manchenorts hat sich unter der gefälschten Bezeich-

*) Vgl. Februar- und Märzheft 1905: Der Weg und das Endziel des Kunstgewerbes.

nung eines „neuen Stiles“ gleichzeitig ein handwerkliches Lottermachwerk eingenistet, das alle schlechten Eigenschaften in sich vereinigt. München hat nun immer qualitätsreine Arbeit geliefert. Andererseits aber stehen ihm künstlerische Kräfte zu Gebote, wie sie nicht leicht sonstwo in gleicher Zahl zu finden sind, Kräfte, die bei richtiger Verteilung der Rollen eine Hebung aller Tätigkeit, nicht bloß einzelner Zweige zu veranlassen imstande wären. Im Kaufhause Wertheim in Berlin, dessen Geschäftslage freilich unübertrefflich zu nennen ist, waren während des Winters einige zwanzig fertige Innenräume, zum Teil nach Entwürfen Münchener Künstler, ausgestellt. Sie sind samt und sonders verkauft worden. Alles, was davon übrig blieb, sind einige Stühle. Keine Ausstellung hat ähnliche Resultate zu verzeichnen. Warum wagt sich das Münchener Kapital nicht an ähnliche Dinge heran? Man braucht sich ja nicht erst das Renommee zu erobern. Es ist da und braucht bloß nutzbar gemacht zu werden. Staat und Stadt allein können in solchen Fällen nicht alles ausrichten. Die tätige Mithilfe kapitalkräftiger Privatpersonen und Institute ist unerläßlich. Die Chancen des Gewinnes sind allerdings anderer Art als bei Gründerspekulationen, wo gelegentlich auch unerhörte Summen auf Nimmerwiedersehen verschwinden. Beispiele hierfür zu nennen, hielte nicht schwer.

Freilich setzt ein solch allgemeines Arbeiten zur Hebung des Gesamtniveaus eine wesentlich andere Handhabung der Kunstpolitik voraus, als sie bisher im Schwunge war. Allgemeine Zwecke und Ziele mußten vor allem auch der Allgemeinheit der Arbeitenden zugute kommen. Sie hat ein Anrecht darauf. Wie aber das neue Kunstschutzgesetz, basierend auf der Erkenntnis von Paralellerscheinung in anderen Ländern, keinen Unterschied mehr gemacht wissen will zwischen „hoher“ und „angewandter“ Kunst, so müßten sich auch im praktischen Leben die Sachen anlassen. Nichts, gar nichts, was in irgend welcher Beziehung zum Handel und Wandel steht, dürfte künstlerischer Einwirkung entzogen werden. Unter „künstlerischer Einwirkung“ ist freilich etwas anderes zu verstehen, als die Ueberhäufung der Objekte mit ornamentalem Beiwerk. — Man müßte endlich einmal prinzipiell mit der Ansicht aufräumen, daß die Dinge zwei Seiten haben dürften: eine schöne nach der Straße, nach der Oeffentlichkeit hin und eine beliebig scheußliche in entgegengesetzter Richtung. Gerade das vermeidet die „Qualitätsleistung“. Weiter müßten auch in der Erziehung vielfach andere Maximen sich einstellen, Maximen, die auf Heranbildung brauchbarer Menschen mehr Wert legt als auf Erscheinungen, die zum Dekorum gezählt werden und den erwähnten Häusern mit schöner Straßenfront vergleichbar sind.

München hat in seinem neuorganisierten Fortbildungsschulwesen eine Schöpfung, die bei richtiger Besetzung all der vielen Lehrstellen unter normalen Verhältnissen einen Erfolg überhaupt gar nicht in Frage stellen kann, soferne sich die Ueberzeugung Bahn bricht, daß zum Leben nicht bloß Lebenslust, sondern auch Arbeitseifer sich gesellen und jener Ernst der Auffassung Platz greifen muß, der in der tatsächlichen Leistung das Erstrebenswerte sieht. — Warum schaute alle Welt nach Paris, warum holt sie sich noch heute von dort für alle möglichen Dinge immerfort Anstoß zu neuem Schaffen, obwohl er ebensogut auch anderswo zu finden wäre? Weil dort ein großer Zug der Einheitlichkeit in der tüchtigen Arbeitsleistung ebenso wie in künstlerischen Dingen nie aufgehört hat zu existieren. Jede Regierung, mochte sie heißen, wie sie wollte, hat den Erfordernissen technischer und künstlerischer Arbeit nicht bloß theoretisch Rechnung getragen, sondern auch praktisch. Was macht die japanische Kunst groß? Das Fehlen jener Seichtheit, der man im kultivierten Europa stündlich auf allen Gebieten begegnen kann, die den Vorzug nicht genießen, auffällig großen oder monumentalen Aufgaben angegliedert zu sein. Die innerliche künstlerische Stärke eines Volkes wie eines Gemeinwesens liegt nicht in der Lösung von weit ausgreifenden Aufgaben allein, sondern in der vollen Würdigung jeder Arbeit, sei sie anscheinend auch noch so nebensächlich. Das erzieherische Moment in „Unserer Väter Werke“ liegt nicht im Erkennen der Formensprache, sondern in der Würdigung des Geistes, aus dem sie herausgewachsen sind. Wohl sind die heutigen Lebensbedingungen andere, indes bleiben gewisse Grundbedingungen immerfort bestehen. Der Erfolg wird sich da niederlassen, wo die klare Erkenntnis nach dieser Seite hin zum Durchbruche kommt.

Sollte München ihrer nicht habhaft werden können?

Alle Umstände weisen auf andere Wege, als sie einer künftigen Industriestadt vorgezeichnet sind. Ausstellungen können vieles zeigen, vieles zur Reife bringen, aber sie bergen die Wünschelrute nicht, die sich da zu Boden neigt, wo der Schatz im Erdreich steckt. Er steckt im Münchener Boden, aber es gilt, ihn zu heben, und das kostet

GARTENMÖBEL DER DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST

MARGARETE JUNGE

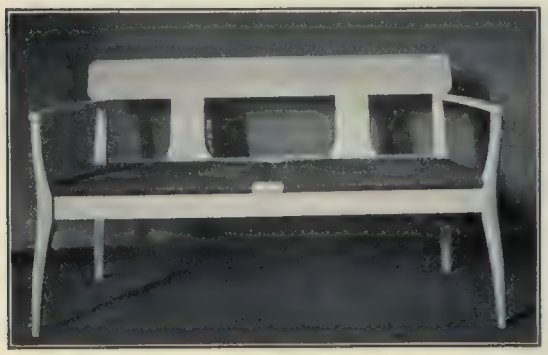
Arbeit, viel Arbeit, die nicht den ersten Spatenstich schon reichlich lohnt. Soll aber für die Zukunft München eine Stätte werden, in der „die Kunst" — nicht „Künste" — alle Lebensverhältnisse durchzieht, und wo auf diese Weise einer anderen, idealeren Auffassung des Begriffes „Kultur", als sie heute gültig ist, der Weg geebnet wird, dann muß zur Tat werden, was Vereinzelte längst anstreben, ohne jene Anerkennung zu finden, die den Erfolg in grossem Umfange verbürgt. Genau so wie in den Landerziehungsheimen durchaus gebrochen ist mit den starren Prinzipien, die an höheren Schulen noch durchweg den Lehrgang beherrschen, dem Menschen die Wege der Arbeit für die Zukunft nur mangelhaft erschliessen, so müßte München Erziehungsanstalten bekommen, bei denen „das Künstlerische im Leben" als wesentlicher Faktor aufträte, als wesentlichste Tendenz den ganzen Unterricht beherrschte, freilich keine Schule, wo die künstlerische Erziehung durch staatlich anerkannte Lehrkräfte zur Fachangelegenheit herabgedrückt, sondern eine, wo sie zum ausschlaggebenden Moment für den ganzen Lebensausbau erhöht wird. Die gestaltende Kraft im Menschen müßte, gegensätzlich zu dem bisher gültigen Prinzip des möglichst vielen, jedoch unselbständigen Lernens, entwickelt, gepflegt werden und zwar durchaus nicht einseitig bloß im künstlerisch-bildnerischen Sinne. Eigene Kraft müßte eigenen Ausdruck zeitigen können. Die Zahl der eigenartig Veranlagten ist ja weitaus größer, als man anzunehmen sich getraut. Bei vielen ist dann das jahrelang ausgehaltene Lernsystem gleichbedeutend mit der völligen Niedertretung selbstständig gearteter Aeußerungsweise, und so kommt es, daß man zahlreichen Menschen begegnet, denen es trotz regelrecht absolvierter Studien nicht gelingen will, ihrem Wissen und Können die richtige Direktion zu geben. Der Mangel in der Ausbildung der gestaltenden Kraft trägt in vielen Fällen die Schuld daran.

GUSTAV SCHAALE

Hier näher auf dieses weite Feld einzugehen, verbietet sich von selbst. Wir wollten in erster Linie die Frage in Fluß bringen: Gibt es nicht andere Mittel, um München wie bisher eine hervorragende Stellung zu sichern als die mit ganz außerordentlichen Schwierigkeiten heranziehbare Großindustrie? Und wäre es nicht weit zweckdienlicher, das auszubauen, wozu der Grund sich in erster Linie eignet, wozu er die Elemente in reicher Fülle birgt?

BERLEPSCH-VALENDAS

MARGARETE JUNGE



GARTENMÖBEL • ENTWORFEN VON HERMANN URBAN (1) UND HERMANN MUTHESIUS (2. 3)
AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN

GARTENMÖBEL

Unter den Waffen, mit denen man die Erzeugnisse der neuen kunstgewerblichen Bewegung bekämpft hat, spielt eine gewisse Rolle die Behauptung, es fehle diesen Arbeiten der Stimmungsreiz, das behagliche Etwas an Poesie und Lebensfreude, das die Renaissanceschränke und die Rokokoetageren haben. Die geschäftige Hast unseres Zeitalters, die nur nach dem Materiellen greift, spiegele sich in ihnen, und sie gerade wolle doch der meiden, der sich sein Heim mit Liebe ausstattet, in ihm das müde Hirn einmal in Feierstunden ruhen zu lassen wünscht. In solchen Einwürfen steckt ein nicht ganz geklärter Kern berechtigter Empfindungen, berechtigt insofern, als die Erziehung die meisten Menschen dahin beeinflußt hat, daß sie die Tradition nur als ein Idealland ansehen, dessen romantischer Zauber von keiner harten Lebensnot getrübt war. Der enge Zusammenhang, der auch früher schon zwischen Form und Gebrauchszweck bestanden, wird in der Regel ebensowenig bewußt, wie sich die Poesie enthüllt, die in der Maschine, in der bis aufs äußerste angespannten Schaffenskraft, in den wunderbaren Elementen des Weltverkehrs, in der höchsten Sachlichkeit und Zweckbewußtheit ruht. Die Organe, die in diesen Erscheinungen »Stimmung« empfinden, sind erst im Werden begriffen. Langsam schafft sich das Jahrhundert seine Bewunderer, zollweise heben sich die Nebel, die rosig vergoldet die Vergangenheit, aschgrau düster die Gegenwart verdecken.

Daß die frühesten Vorboten des Gegenwartstiles an froher Phantastik mehr als genug zur Schau trugen, ist heute schon fast in Vergessenheit geraten. Das Herausarbeiten der knappesten Form, das Verständnis für die Oekonomie des Ornaments finden wir heute öfter als vor sieben Jahren. Wie der neue Stil aus dem Innenraum kam und sich nur allmählich in das Aeußere des Hauses, dann in seine Umgebung eingesponnen hat, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn der Garten am längsten mit den abschreckenden Zeugnissen des Ungeschmacks: Eisengußmöbeln, Imitationen von wildgekrümmtem Naturholz und dergleichen sich hat behelfen müssen, Bequemlichkeit in Gartenstühlen war zur Sage, Wackligkeit und Hinfälligkeit jeder Art zur Regel geworden. Aber wie der Garten selbst, vor allem durch die aus England kommenden Anregungen, ein andrer geworden ist, so zeigt auch das, was der leibliche Mensch in ihm beansprucht, wenn er sich nicht der Mutter Natur direkt an die grüne Brust werfen will, ein anderes Gesicht. Der Pionier, dem wir so viel von der gesunden Luft englischer Kultur verdanken, HERM. MUTHESIUS, hat selbst ein paar Sitzmöbel entworfen, deren anspruchslose Konturen den überzeugenden Ausdruck natürlicher Bequemlichkeit tragen. Der weiße Anstrich wird im dunkeln Grün des Buschwerks dem Suchenden bald den Ruheplatz verraten. Eine Bank von H. URBAN gibt sich mit dem elastischen Geflecht des Sitzes noch schmiegsamer und einladender. G. SCHAALE legt die runde Tischplatte auf vier wuchtige Säulen; wie eine Burg auf breit ausladendem Unterbau mag der Tisch dem Wetter wie den Kletterunternehmungen der tollenden Kinder trotzen. In den Arbeiten von MARGARETE JUNGE interessiert die Verbindung von Holz- und Eisenteilen; die schwarzlackierten Bänder bilden einen ganz pikanten Gegensatz zu den weißen Pfosten und Brettern.

Die »Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst« haben sich in jüngster Zeit die Herstellung guter Gartenmöbel besonders angelegen sein lassen. Man kann ihren Arbeiten, von denen wir einige Proben bringen, alle Vorzüge nachrühmen, die sonst ihre Erzeugnisse in sich vereinigen. Der jetzt noch ziemlich hohe Preis wird von selbst sinken, wenn sich erst dem Publikum der Sinn für die hier dokumentierte Kultur des Auges und des Körpers ganz erschlossen hat.

H.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

FRANZ HOCH — DEKORATIVE LANDSCHAFT

AUSSTELLUNG DER „VEREINIGUNG FÜR ANGEWANDTE KUNST“ MÜNCHEN 1905

Von Dr. E. W. Bredt

I.

Mit einem sonderbaren Gemisch von Resignation und hoffnungsvoller Zuversicht dürfte mancher Freund der Kunststadt München diese Ausstellung betreten.

Haben doch die Münchener kunstgewerblichen Ausstellungen seit der Ausstellung im Jahre 1876 an jener Bedeutung verloren, die nach der Größe der Unternehmung, nach der Gewichtigkeit ihrer Inauguration bemessen wird. Jene glänzende Ausstellung machte München zur tatkräftigen Führerin im Kunstgewerbe, zur Retterin des Ansehens von deutscher kunstgewerblicher Tüchtigkeit auch dem Auslande gegenüber. Aber, das darf nicht vergessen werden, daß der Erfolg jener Ausstellung ein Erfolg der Masse war; es war eine gemeinsame Sache, die von den führenden Männern aller drei lebenden Generationen geführt, ausgeführt, bejubelt wurde, und deren Mittel infolge der ihr zufließenden staatlichen, städtischen und privaten Zuschüsse glänzende waren und segensreiche.

Rein äußerlich bemessen steht die erste Ausstellung der „Münchener Vereinigung für angewandte Kunst“ zu jener Ausstellung von 1876 im größten Gegensatz. Nur der Umstand macht den Gegensatz nicht so fühlbar, daß das Ganze des Münchener Kunstgewerbes schon seit dem Jahre 1888 nicht mehr für eine gemeinsame Ausstellung die Kraft oder den Willen hatte.

So lange nur die Allherrscherin Mode den Wechsel in der Wahl eines antiquarischen Stils vorschrieb, konnte natürlich leicht alles darin einig sein, daß 1876 kein Stil so national sei, wie der der deutschen Renaissance, daß aber 1888 Barock und das, früher als fürchterlich „fremdländisch“ verschrieene Rokoko der Stil sei, der wieder neu belebt werden könne und müsse.

Sobald aber die Reaktion auf das stilrepetitorische Jahrhundert infolge neuer Beobachtung und Besinnung eintrat, und naturgemäß zunächst die jüngere Künstlergeneration weckte, mußte eine Spaltung eintreten. Die junge Generation wagte den Versuch, zu gestalten, ohne die Formen alten Stilen zu entlehnen, die mittlere Generation schwankte hin und her, und die Kunstgewerbler, die etwa den sechziger Jahren angehörten, glaubten und glauben bis heute noch, die Wahl eines alten Stiles als Vorbildersammlung zu „neuem“ Gestalten sei keine Mode, also geradeso wie bisher weiter zu verfolgen.

Es ist deshalb gut, daß in der Zeit des Uebergangs keine große Ausstellung für Kunstgewerbe in München stattfand, denn die Alten, die bei der Menge doch noch die Autorität besitzen, hätten gesiegt, und nur ein solcher Sieg hätte Münchens Niederlage im Kampfe um eine neue Kunst verkündet.

Deshalb ist sogar das Unterlassen der groß-

GARTENANLAGE NACH ANGABEN VON PETER BIRKENHOLZ UND CARL JÄGER

artig geplanten Kunstgewerbeausstellung, die 1904 das 50jährige Bestehen des Bayerischen Kunstgewerbevereins feiern sollte, nicht gar so sehr zu beklagen. Allerdings trägt an dem Fehlschlagen dieses Projektes nicht der Kampf zwischen Alt und Jung die Schuld, sondern der Ehrgeiz, der eine alte Architektengruppe im Kampf gegen eine etwas jüngere nicht gerade rühmlich beseelte.

Immerhin wurde schon im alten Jahrhundert der Gruppe der Neuerer erlaubt, zu zeigen, was sie wollte. Schon 1897 durfte sie im Glaspalaste eine „Ausstellung für Kunst im Handwerk“ veranstalten. Es waren allerdings nur wenige Räume, und die Ausstellung war nur ein geduldeter Anhang zu den vielen Bildersälen des Riesenbaues. Das Vermächtnis der großen Münchner Kunstgewerbe-Ausstellungen blieb wirkungslos.

1901 trat infolge entschlossener Stellungnahme einer Gruppe tüchtiger Künstler, die erlösende Krisis im erschlafften kunstgewerblichen Ausstellungsleben Münchens ein.

Im Glaspalaste war nämlich in jenem Jahre nur für diejenigen Kunstgewerbler noch einiger Raum vorhanden, die unter Berücksichtigung ihrer nicht feindlichen Stellungnahme gegen antiquarische Stilfortsetzungen, eine persönliche Einladung vom Zentralkomitee erhielten.

Damit war das Ende der großen gemeinschaftlichen Ausstellungen verbrieft und versiegelt.

Der kleinen Gruppe von Künstlern, die die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ zu München begründeten, und der damals B. Pankok, B. Paul, R. Riemerschmid, Schmuz-Baudiss, E. Berner, F. A. O. Krüger und H. Obrist angehörten, diesen Künstlern ist's zu danken, daß mit dem Ende ein verheißungsvoller Anfang mit neuen Ausstellungen eingeleitet wurde.

Betrüblich mag diese Erinnerung an die so großartigen Ausstellungen von 1876 und 1888 wohl stimmen, aber dank der neuen starken Vereinigung und dessen, was sie schon hier vor vier Jahren und schon anderwärts bewiesen, ist kein Grund vorhanden, sich Gefühlen allgemeiner Resignation hinzugeben.

* * *

Solange sich die verschiedenen lebenden Generationen nur um Dinge der Mode streiten, kann eine Einigung versucht werden. Wenn aber die Jugend eine völlig neue Aufgabe vorfindet, so sind Einigungsversuche nur dem Erfolg hinderlich.

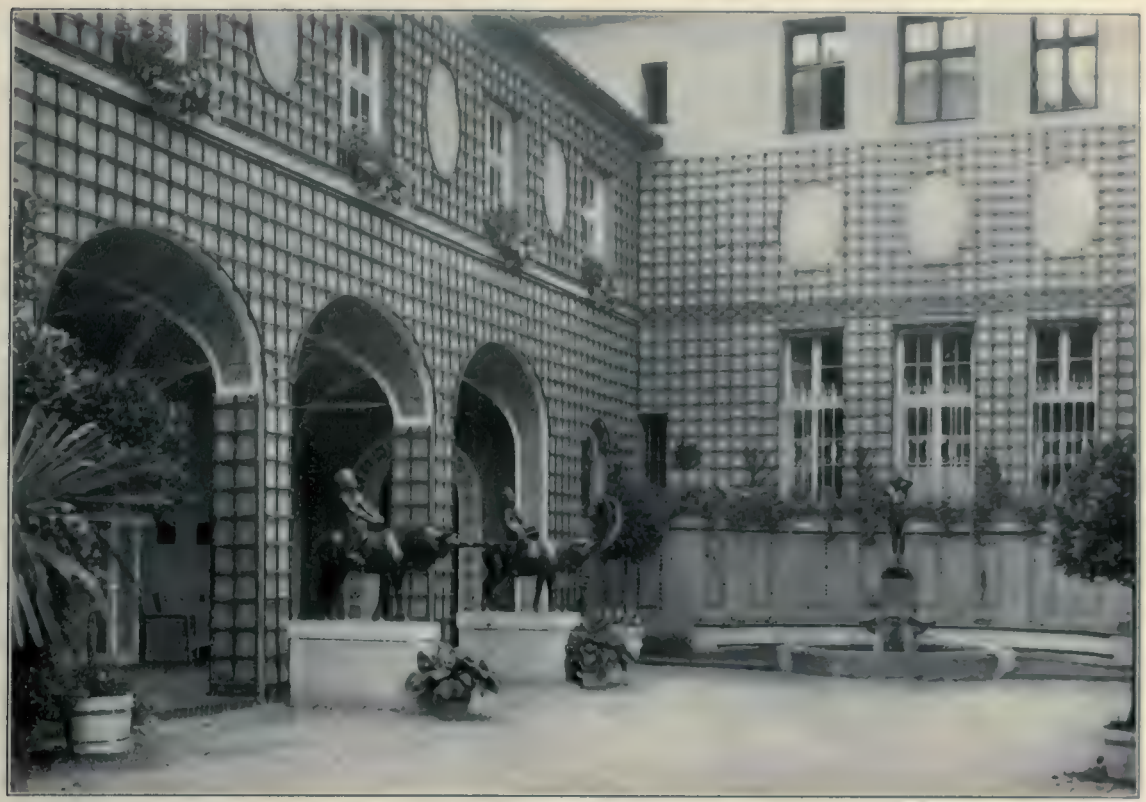
Die Ausstellung im Jahre 1901, die sich die erste für Kunst im Handwerk nannte,

GARTENANLAGE, NACH ANGABEN VON PETER BIRKENHOLZ UND CARL JÄGER

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

KARL KIEFER — BRUNNEN MIT MARMORFIGUR „SUSANNA“

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905



LOGGIA DER GARTENANLAGE, NACH ANGABEN VON PETER BIRKENHOLZ
BRUNNENFIGUREN VON GEORG WRBA • BRUNNEN VON A. STORCH • • •

zeigte sehr klar, daß sie nicht etwa Alt-Münchener Kunstgewerbe weiter pflegen wollte, sondern zu den Anschauungen des vergangenen Jahrhunderts in entschiedenen Gegensatz trat. Das war die erste „Ausstellung unserer schöpferischen Jugend“, die Ausstellungen des alten Jahrhunderts sollten dagegen alle „unserer Väter Werke“ verherrlichen.

Es sei der Gruppe besonders zu dem sehr verheißungsvollen Erfolg gratuliert, den sie nicht nur in der finanziellen Unterstützung von Stadt und Staat, sondern ganz besonders dadurch erzielt, daß ihr von höchster Seite die Räume des Studiengebäudes des Neuen Nationalmuseums zur Verfügung gestellt wurden. Damit ist ihre entschiedene Daseinsberechtigung anerkannt und ihr Wirken offiziell inauguriert worden.

Da ja der Kern der „Vereinigung“ etwa derselbe geblieben, wie vor vier Jahren, so dürfen wir mit recht großen Erwartungen die Ausstellung besuchen, und uns ist nur zur Pflicht gemacht, zu prüfen, ob die „Vereinigung“ trotz ihrer Umbildung und Erweiterung ihrem vorzüglichen Selbstbewußtsein treu geblieben ist, und ob sie mit gleichem Ernste in erweiterter Schar das neue Ziel verfolgen will und kann.

Ob uns der eine oder andere Gegenstand oder Raum persönlich weniger oder mehr gefällt, ist nicht ausschlaggebend, aber für den Erfolg der sehr weittragenden Sache würde jedes leichte Gefallensuchen beim Publikum, durch beabsichtigtes Hineintragen antiquarischer Stile bedenklich erscheinen. Hier hat die Kritik einzusetzen, wenn sie sich hierdurch auch beim größeren, d. h. älteren Teile des Publikums mißliebig machen sollte.

Denken wir doch an die Einführung der sogenannten „Renaissance“ in Deutschland vor mehr als 400 Jahren. — Es ist kein Zufall: Als die besten Künstler jener Zeit gelten auch heute noch die, die am entschiedensten die alte gotische Formensprache aufgaben und sich mit aller Energie und künstlerischer Ueberlegung an der Lösung der vom Auslande übernommenen Aufgabe zuwandten. Es gab ja noch im 16. Jahrhundert genug Künstler, die gotische und Renaissanceformen

GEORG WRBA BRONZEFIGUREN FÜR EINEN BRUNNEN IN KEMPTEN

GEORG WRBA • BRONZEFIGUREN FÜR EINEN BRUNNEN IN KEMPTEN

und Bauprinzipien verschmelzen wollten — aber das waren eben nur die kleinen Mitgänger, die nichts Ganzes vermochten, und es war — gerade wie heute — die älteste Generation, die der Annahme des Neuen feindlich oder passiv gegenüberstand — aus Unvermögen.

Und auch das sei sehr wohl vorher bedacht, ehe man ein Urteil über die ganze neue Richtung abgibt. Als man das gotische Bau- und Formenprinzip aufgab und einer vollzogenen geistigen Wandlung in den Anschauungen folgend, sich jenem doch sehr fremden antiken Stile „der Renaissance" zuwandte, war das Resultat durchaus kein undeutsches, sondern ein so nationales, daß man wenigstens anno 1876 an gar keinen anderen Stil dachte, wenn man recht kernig deutsch schaffen wollte.

So sei auch diese Erkenntnis leitend bei der Kritik des Neuen, was uns hier oder anderwärts gezeigt wird. Nicht aus dem Deutsch-Schaffen-wollen geht das Gute und Deutsche hervor; viel mehr wird das Tüchtigste, ernst Ueberlegte — nicht das, was auf sentimentale Liebhabereien Rücksicht nimmt, also auch nicht mit den vagen und historisch meist sehr anfechtbaren Vorstellungen von Volkskunst und Heimatskunst liebäugelt, — dem Ruhme Deutschlands trotz aller noch gegenwärtigen Bezweiflungen und Anfeindungen am besten dienen.

* * *

Bruno Paul tritt noch mehr als früher als bedeutender, neuschöpferischer Gestalter hervor. Sein quadratischer Repräsentationsraum wird trefflich durch die beiden seitlichen Portale als Zentralraum der Ausstellung charakterisiert. Die Wände sind mattgelb, der breite Fries, der von den beiden Portalen überschnitten wird, ist leicht gelb getönt, der gewölbte Plafond weiß. Die Portale selbst sind in Kiefersfelder Marmor ausgeführt und zeichnen sich durch monumentale, ruhige Behandlung und durch die Wahl schöner

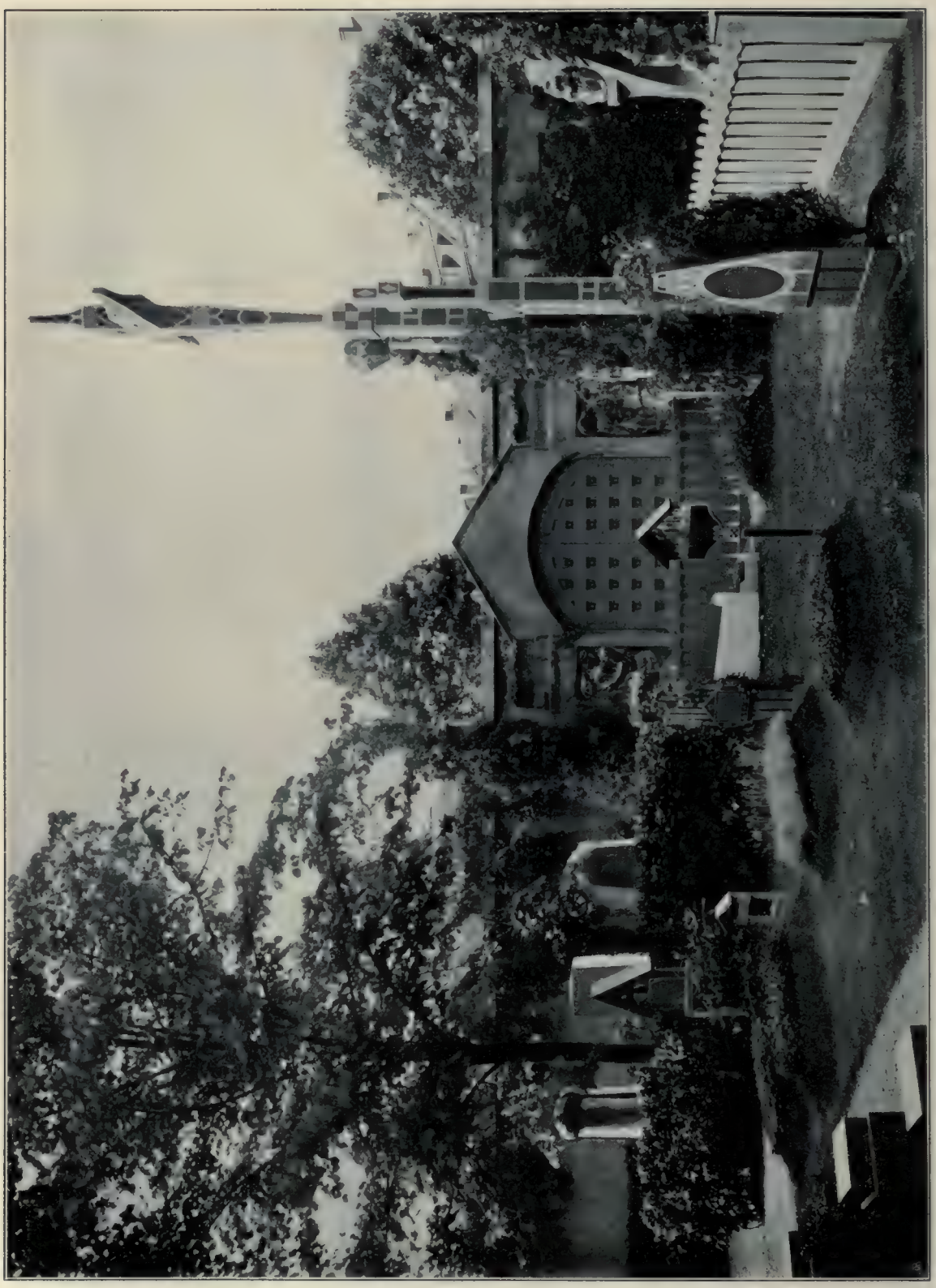
HUBERT NETZER — BRONZEFIGUR „ORPHEUS“

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905

ERNST PFEIFFER • GRABMAL MIT PIETÀ (MUSCHELKALK)

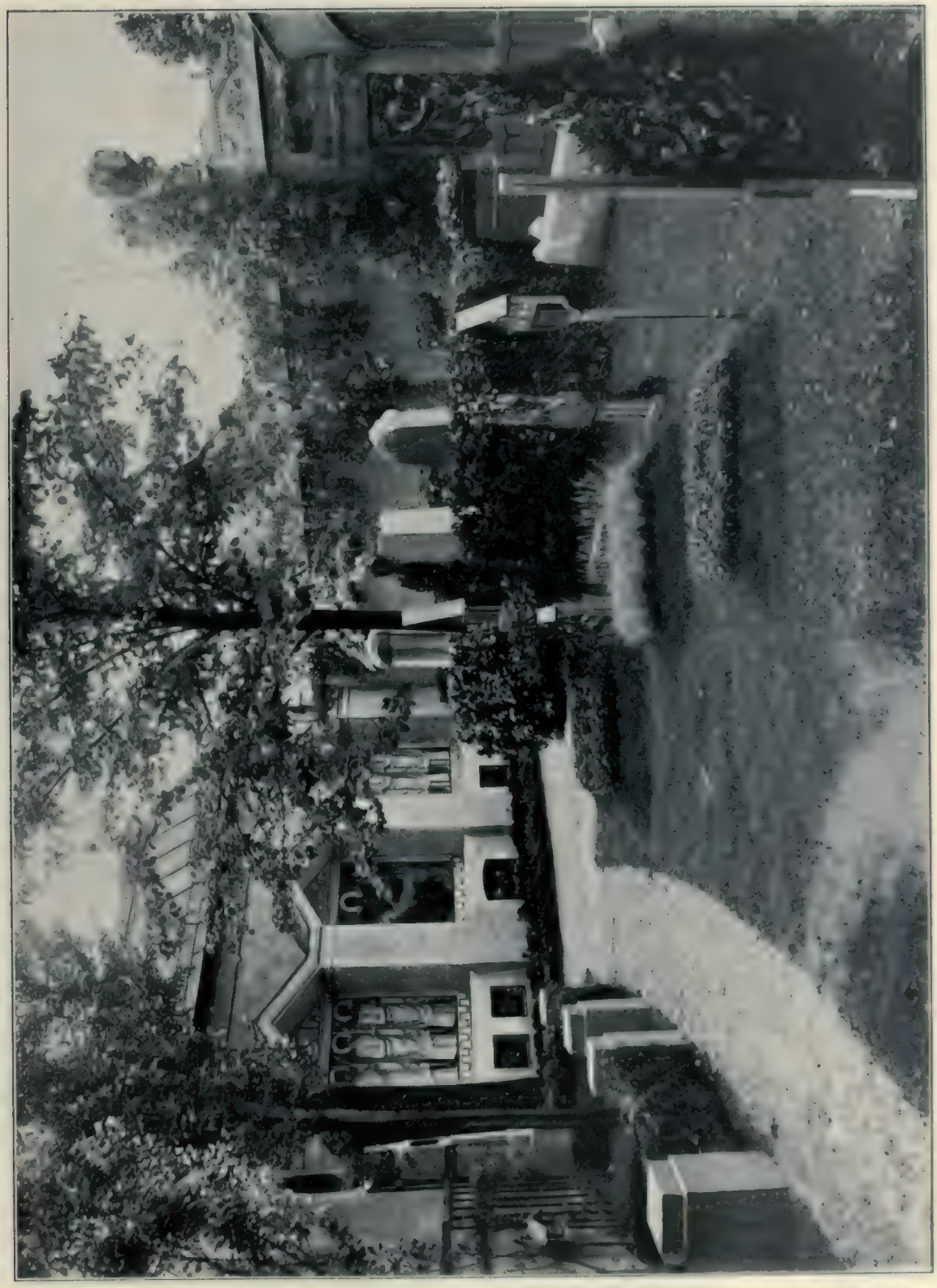
PAUL THIERSCH • WANDBRUNNEN MIT FRESKO V. LINDA KÖGEL

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905



PAUL THIERSCH — FRIEDHOF-ANLAGE

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905



PAUL THIERSCH

FRIEDHOF-ANLAGE

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

HERMANN OBRIST — WANDGRABMAL IN VERBINDUNG MIT EINER ASCHENURNE

schwarzer, grauer und weißer Marmorteile aus. — Vielmehr als das in den Photographien zum Ausdruck kommen kann, herrscht in dem Raume eine vornehme Zurückhaltung im Farbigen, deren Reiz nur der Besucher behalten kann. — FRITZ ERLER hat für die Portale zwei Supraporten gemalt, die allerdings sehr wesentlich dem Raume zur vorteilhaftesten Zier gereichen. Die Supraporten sind rein dekorativ nach Linienspiel und Farbe gedacht, was also eine naturalistische Behandlung ausschloß. Die beiden weiblichen Akte sind von gelblichem Tone, der durch die gelbliche Wandbespannung und die saftig-gelben Girlanden und Blumen, durch den graubläulichen Hintergrund der Bilder an Leben und Wärme gewinnt. Durch diese feinüberlegte Harmonie in den Farben werden Raum und Bilder und die Portale so recht zu einem Kunstwerke.

Der Brunnen an der Fensterwand, dessen einfaches Motiv rieselnde Quellen und sammelnde Becken gaben, trägt eine vorzügliche Büste WRBAS, die wiederum in ihrer, von aller kleinlichen oder reichen Behandlung freien Plastik zu dem Geiste dieses Raumes in engste Lebensgemeinschaft tritt. Bei der Beurteilung des Raumes ist zu berücksichtigen, daß an den drei größeren Wandteilen schwere gelbbezogene Sofas und Stühle aus schwarzer Wassereiche, mit helleren Intarsien, aufgestellt wurden, die leider bei Eröffnung der Ausstellung noch fehlten, was, wie unsere Abbildungen zeigen, nicht gerade glücklich zunächst durch einzelne auf den Boden gestellte Pflanzen und einige schwarze Ständer unmerklich gemacht werden sollte.

Es mag sein, daß manche Beurteiler ohne weiteres die Wucht der Portale tadeln würden, — als Teile eines Zentralraumes eines festlichen Vestibulums müssen sie aber beurteilt und gutgeheißen werden.

So vortrefflich aber auch ERLERS Supraporten berechnet sind, brauchen sie durchaus nicht als allein maßgeblich für derartige, dekorative Aufgaben erfüllende Bilder hingestellt zu werden. Die Künstler des 18. Jahrhunderts

z. B., die sich ganz vortrefflich darauf verstanden, die Festräume der Schlösser so mit Bildern zu schmücken, daß diese auch Raumwirkungen dienten, haben sogar in den weitaus meisten Fällen auf dekorativ stilisierte Bilder verzichtet und trotz naturalistischer Landschaften oder figürlicher Historienbilder oder Stilleben die Bilder Raumaufgaben erfüllen lassen.

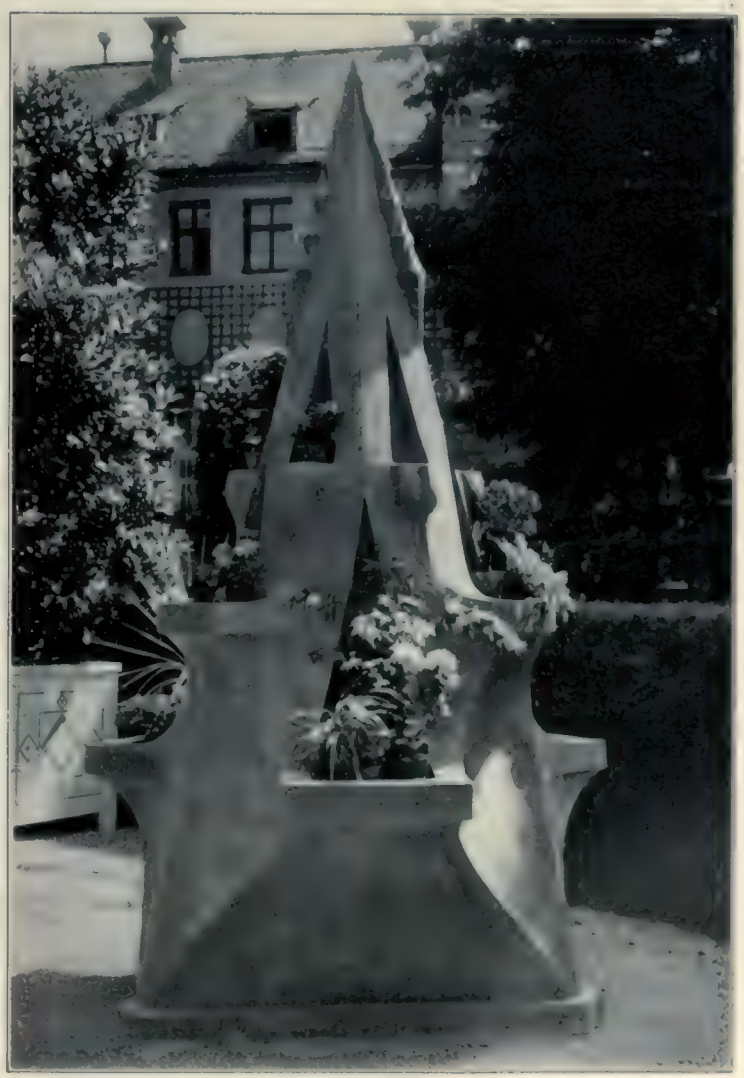
Jedes Schloß jener Zeit liefert hierzu vorzügliche Beispiele, und gerade die Mehrzahl unserer jüngeren Maler scheint mir erfreulicherweise solche Bilder malen zu können, die gleichzeitig als dienende Glieder in der Raumgestaltung zu verwenden wären.

Wem aber andrerseits die gelben Akte ERLERS mißfallen, der möge wiederum in alten Schlössern, z. B. in Würzburg, sein Vorurteil korrigieren. Solche farbige Umsetzungen zugunsten der Gesamtstimmung hat man damals ebenso gerechtfertigt wie die nicht absichtlich dekorativ „gemachten" Wandbilder.

Neben PAULS Repräsentationsraum ist ein, schon vor Jahren in Dresden ausgestelltes Damenzimmer PANKOKS zu sehen. Es ist bedauerlich, daß uns dieser phantasiebegabteste aller neuen Raumkünstler hier nichts Neues zeigt. Hier sei auf das Juliheft 1901 unserer Zeitschrift, in dem PANKOKS Zimmer Würdigung fand, hingewiesen und nur vermerkt, daß das Zimmer in keiner Weise etwa schon veraltet oder durch neuere Gestaltungen überflügelt worden wäre.

Nach PANKOKS und PAULS künstlerisch wertvollen und für das neue Schaffen meisterlichen Räumen wirkt das Bibliothekzimmer, das M. BALLIN nach einem Entwurf von PETER BIRKENHOLZ herstellte, ganz anders auf uns. Vielen dürfte es besser gefallen, weil hier so mancherlei an Zimmer der Wiener Biedermeierzeit erinnert. Für den Künstler mag das finanziell vorteilhaft sein, schmeichelhaft scheint es mir für sein Gestaltungsvermögen keineswegs. Die vorgestellten Säulen bei den Bücherschränken und dem Kamine, die Halbpfeiler bei der Wandverkleidung, die kleinen runden und ovalen Tische sind so sehr für jenen alten Stil charakteristisch, daß damit der Wert des Zimmers für den Verfolg der neuen Aufgabe zu sehr benachteiligt wird. Trotz solcher Entlehnungen, die in dieser Ausstellung befremden und aus dem oben ausführlich erörterten Grunde nicht zu billigen sind, zeigt BIRKENHOLZ auch viel feinen Geschmack, was ihn doch noch einmal auf Biedermeierei verzichten lassen dürfte. Die Wandverkleidung und die Möbel sind in Kirschbaumholz ausgeführt, der Teppich ist stark violett, der Marmorkamin grün. Der ganze Raum wirkt also heiter durch kräftige Farbengegensätze.

Nebenan ist ein gleichfalls von BALLIN hergestelltes Speisezimmer von PAUL LUDW.



HERMANN OBRIST PLASTISCHES PFLANZENGESTELL AUS BETON

BRUNO PAUL — REPRÄSENTATIONSRAUM

PORTALE, FUSZBODEN UND BRUNNEN IN MARMOR AUSGEFÜHRT VON DER AKTIENGESELLSCHAFT FÜR MARMORINDUSTRIE KIEFER IN KIEFERSFELDEN • DEKORATIVES GEMÄLDE VON FRITZ ERLER

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905

BRUNO PAUL — **REPRÄSENTATIONSRAUM**

MOBEL IN WASSEREICHENHOLZ AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“ ● BLUMENTOPFHÜLLEN VON J. J. SCHARVOGEL ● DEKORATIVES GEMÄLDE VON FRITZ ERLER

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905

FRITZ ERLER — DEKORATIVES GEMÄLDE

TROOST. Ein violetter Teppich verbindet farbig die beiden Räume.

TROOST hat aber, im Gegensatz zu BIRKENHOLZ, jede Entlehnung aus einem antiquierten Stile vermieden und schon deshalb ist sein Raum weit wertvoller für uns. In manchem zeigt der Künstler sich geschmacklich verwandt mit MACKINTOSH. Als Gliederungsmotiv hat er das Rechteck sehr reizvoll verwendet und hiermit insbesondere bei den Wandlaternen und einer großen Hängelampe lustige Wirkungen erzielt. Auf der weißlackierten Wandvertäfelung kommen die Möbel aus Ebenholz zu schöner Wirkung, und das Büfett mit reichlicher Messingverkleidung zeigt des Künstlers Geschmack in der Berechnung der Farben in bestechender Weise.

Mit sehr einfachen Mitteln hat O. SCHNARTZ einen Kaminplatz gestaltet. Es ist allerdings kein Wohnraum, in dem man sich lange aufhalten möchte, sondern eher als Vorraum zu bewerten, in dem man nach Tisch einmal gern eine Zigarette raucht. Die stärkste und beste Wirkung kommt hier von der breiten Kaminwand, die mit ganz wunderschönen blauen Fliesen J. J. SCHARVOGELS verkleidet ist. Die Wandverkleidungen mit geometrischen Stickereien Frau VON BRAUCHITSCHS sprechen ihrer Zweckmäßigkeit wegen an, während die Verteilung der Beleuchtungskörper im Mißverhältnis zu dem einfachen Raum steht. Das Gemälde und die Zeichnungen AD. MÜNZERS sind hier geschickt als Unterbrechungen der rauhen Wand verwertet und kommen gerade hier gut zu lebendiger Wirkung.

Einen Treppenpodest haben PAUL THIERSCH und WILH. KÖPPEN verziert. Marmor und Mosaiken, Spiegel mit sehr kleinen Beleuchtungskörpern geben dem Raum, besonders bei künstlicher Beleuchtung, etwas Schmuckkastencharakter. Dem Badezimmer einer Dame dürfte wohl die Zierlichkeit der ganzen dekorativen Wandbehandlung noch besser entsprechen, auch als nischenartige Erweiterung eines sommerlichen Boudoirs würde der kostbare kleine Raum besser zur Geltung kommen als hier zwischen zwei sehr massiven Treppenabsätzen.

Eine sehr heitere Wirkung, aber im Gegensatz zu jenem Treppenpodest mit recht einfachen Mitteln, hat RUDOLF ROCHGA einem Gang und einer Küche gegeben. Den Plafond hat er tiefblau gefärbt, für die Vorhänge hat er grün Leinen gewählt und die weißen Wände mit Flachreliefs und blauer Schablonenmalerei etwa so heiter belebt, wie das die liebe Sonne versteht, die in einen einfachen trauten Raum sich senkt. Die Küche

FRITZ ERLER — DEKORATIVES GEMÄLDE

ROCHGAS, deren von den „Vereinigten Werkstätten“ hergestelltes Mobiliar in lasiertem Kiefernholz, nur durch den Aufbau schön wirkt, zeigt insbesondere in den messingen Geschirrahmen und Geräteständern ein sehr förderliches Zusammengehen von Ueberlegungen, die den Ingenieur und den Künstler auf gewissen Gebieten gemeinschaftlich leiten sollen. Auch ADALBERT NIEMEYERS Korbmöbel, die das Mobiliar eines Vorraumes bilden, sind als sehr erfreuliche künstlerische Leistungen auf dem Gebiete zu wirken berufen, auf dem die Anhänger des Alten und die des Neuen sich am allerehesten versöhnen werden, zur Stärkung der Sache der Jugend.

Zwei Räume, die beide Meister der Zeichnung und der Karikatur entworfen haben, und die beide von den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ geliefert wurden, glaube ich aus einem Grunde hier übergehen zu können. Die Diele, die JULIUS DIEZ, und das Herrenzimmer, das TH. TH. HEINE entworfen, scheinen mir wohl interessant als Charakteristika der persönlichen Neigungen im Wohnen und Leben dieser Künstler, sie bieten aber keine Anregungen für den Verfolg der neuen Aufgabe. In der amüsanten Diele von JULIUS DIEZ möchte ich mit niemandem lieber plaudern, als mit dem witzigen JULIUS DIEZ, und wenn sich in HEINES Zimmer gerade gutmütige und gänzlich ungefährliche altmodische Leutchen aufhalten, so stimmt das sehr lustig, wenn man an die sehr boshaften Karikaturen des Raumgestalters denkt.

Was dagegen der andere große Karikaturenzeichner BRUNO PAUL hier ausstellt, ist nicht wie die Erfüllung ganz persönlicher Neigungen „hors concours“ zu stellen. Denn gerade PAUL hat sich, allerdings auch nicht von allem Anfang an, als ein Raumkünstler und Möbelzeichner bewährt, der den ästhetischen Ansprüchen kleinerer, wählerischer Kreise, die einer antiquarischen Umgebung entbehren können, mit großem Geschick entspricht, ohne dabei seinen Räumen und Möbeln den Reiz einer ausgesprochen schöpferischen Eigenart irgendwie zu nehmen.

PAULS Speisezimmer, von den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ ausgeführt, macht mit seinem lichtgrünen Rahmenwerk der gelben Wandmatten und den gleichfarbigen Bänken am Fenster einen sehr freundlichen Eindruck. Diesem Fensterplatz hat PAUL durch Verkleidung mit Fliesen SCHARVOGELS etwas sehr Behagliches zu geben gewußt. Die Möbel in Nußbaumholz, mit sehr fein grün getöntem Lederbezug sind für PAULS

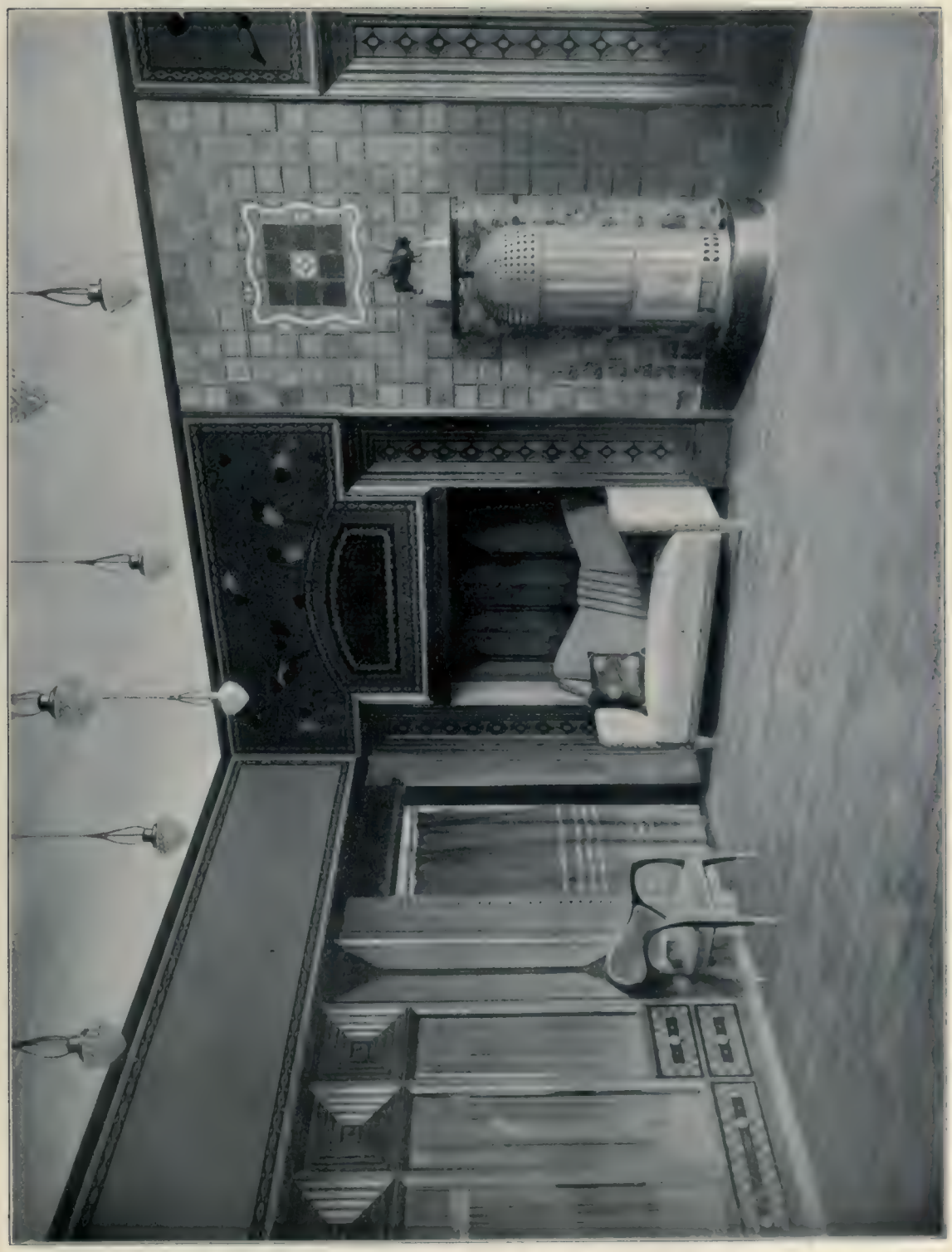
BRUNO PAUL SPEISEZIMMER AUS NUSZBAUMHOLZ MIT EINLEGEARBEIT
AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK", MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

BRUNO PAUL. SPEISEZIMMER AUS NUSZBAUMHOLZ (VGL. SEITE 486)

BRUNO PAUL • • MUSIKZIMMER AUS GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT REICHEN EINLAGEN
MÖBEL U. VERTÄFELUNG AUSGEF. VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK", MÜNCHEN
FLÜGEL AUSGEF. V. STEINGRÄBER & SÖHNE, BAYREUTH, MESSINGSÄULEN AUSGEF. V. J. SCHNEIDER, MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

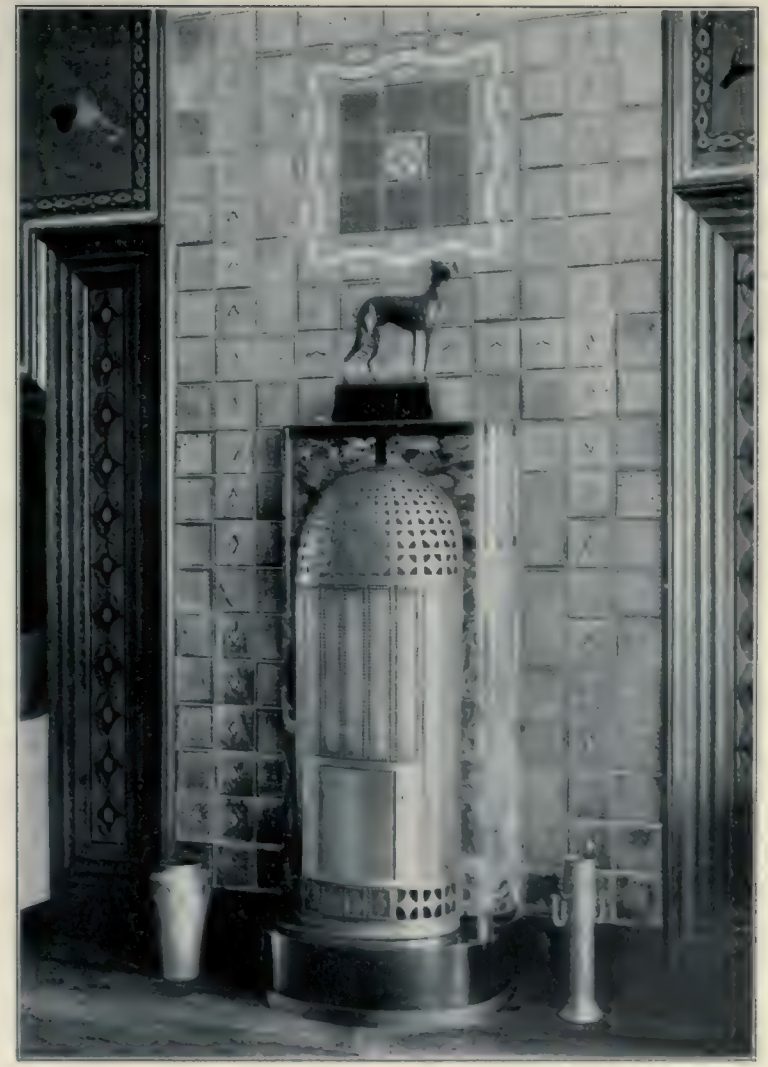


BRUNO PAUL • • MUSIKZIMMER AUS GEBEIZTEM EICHENHOLZ MIT REICHEN EINLAGEN
MÖBEL U. VERTÄFELUNG AUSGEF. VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK", MÜNCHEN
GOBELINS GEWEBT V. D. KERAM. KUNSTWEBEANSTALT IN LAIBACH, FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

TH. TH. HEINE HERRENZIMMER AUS RÜSTERNHOLZ MIT EINLAGEN

AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



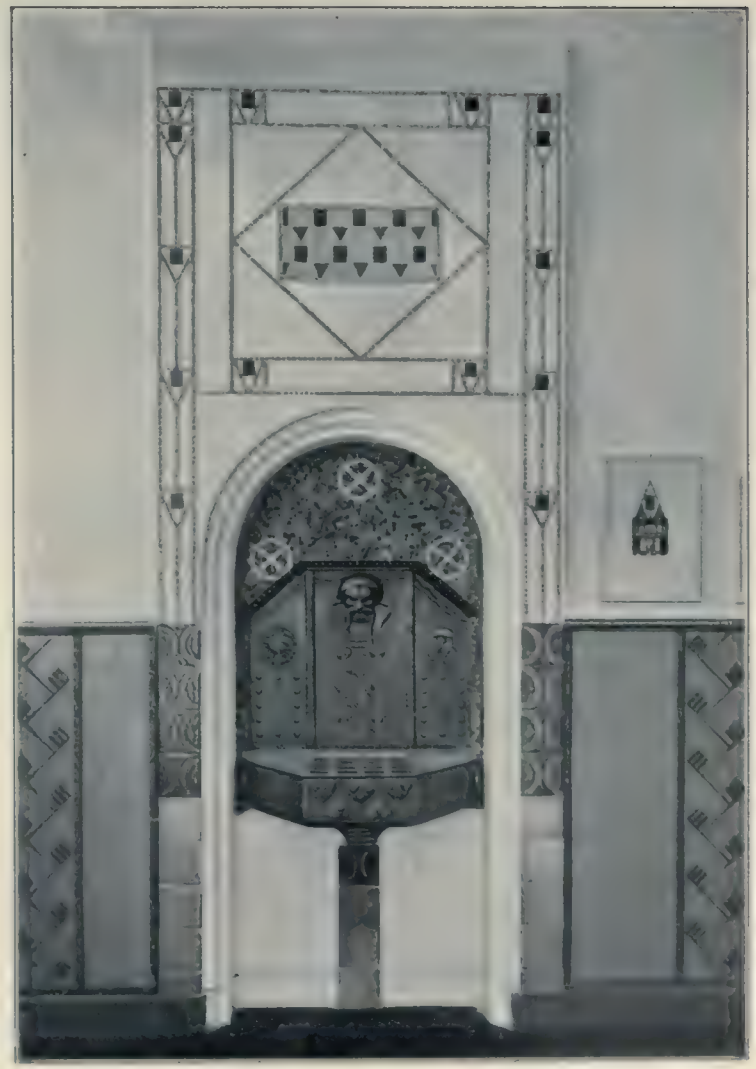
BRUNO PAUL • NOTENSCHRÄNKCHEN U. MARMORKAMIN A. D. MUSIKZIMMER (VGL. S. 488 U. 489) • BRONZEFIGUR „WINDHUND" V. KARL KIEFER

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

F. A. O. KRÜGER • DAMENZIMMER AUS POLIERTEM ROSENHOLZ MIT EINLEGEARBEIT

JULIUS DIEZ DIELE

MÖBEL AUSGEFÜHRT VON DEN „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK“, MÜNCHEN



JULIUS DIEZ • KAMIN UND BRUNNENWAND AUS DER HALLE (VGL. SEITE 492)

AUSFÜHRUNG DES WANDBRUNNENS V. WILHELM & CO., MÜNCHEN, DER FLIESEN V. J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN, DER GLASMOSAIK V. KARL ULE, MÜNCHEN, DER METALLTEILE DES KAMINS, DER MATTE U. DES WANDTEPPICHS IN APPLIKATIONSSTICKEREI V. D. „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK", MÜNCHEN

O. SCHNARTZ — KAMINPLATZ IM HAUSE EINES KUNSTFREUNDES

ENTWURF DER WANDVERKLEIDUNG, KUNSTSTICKEREIEN UND KORBMÖBEL VON MARGARETE VON BRAUCHITSCH
AUSFÜHRUNG DES GEFLECHTS VON RÜPING & FRITZ, COBURG, DER BELEUCHTUNGSKÖRPER VON WILHELM & CO., MÜNCHEN ■ KAMINFLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

O. SCHNARTZ • DURCHGANGSRAUM MIT BLICK AUF DEN KAMINPLATZ IM HAUSE EINES KUNSTFREUNDES (VGL. S. 494)

ADALBERT NIEMEYER • ERFRISCHUNGSRAUM • AUSGEF. VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG", MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

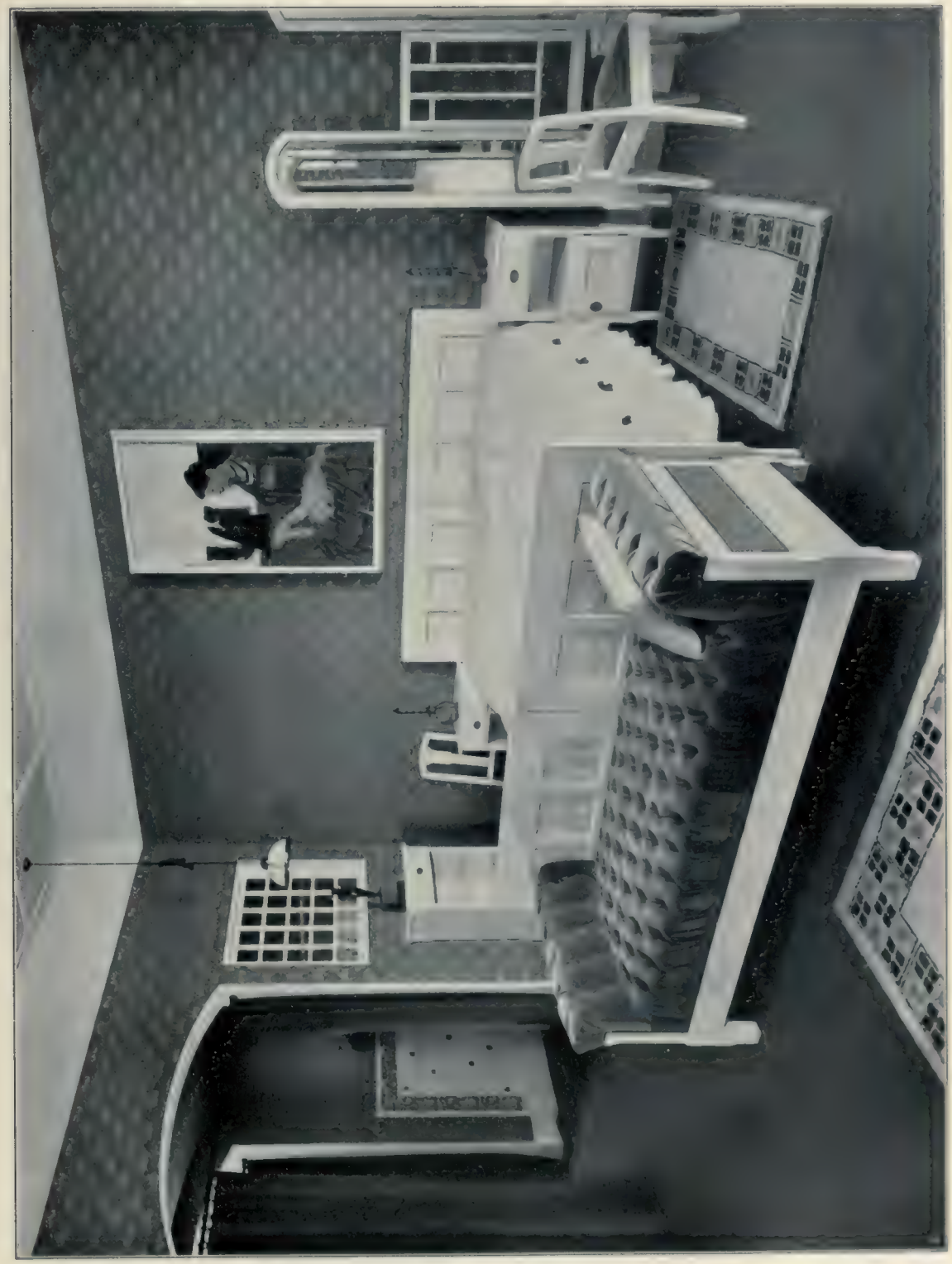
vornehme Formensprache, die aber niemals der Bequemlichkeit hinderlich ist, sehr bezeichnend. PAUL hat hier das Büfett in die Wand eingebaut und auch den Wandvorsprung bei den Fensterbänken zu kleinen Schränkchen verwendet. Darnach scheint dieser Raum, wie auch das Musikzimmer, nur für Villenbesitzer gedacht oder doch eigentlich geeignet zu sein. Nun, das ist PAULS Sache, ob er sich besonders gern an die meist vermögenden Kreise wendet und dementsprechend mit ästhetischen Mitteln operiert, deren Wirkung im Miethaus verloren geht oder nur mit Schwierigkeiten erhalten werden kann.

ADALBERT NIEMEYER AQUARELL

Gegen die eingebauten Sofas in dem Musikzimmer PAULS, das schon seinen Dimensionen und seinem höchst würdigen Eindruck nach, in der Reihe von Zimmern dominiert, lassen sich jedoch ästhetische Einwendungen machen. Das Zimmer hat etwas durchaus Repräsentatives, Kühles. Die Sofas in den Nischen aber haben, auch schon in den behaglichen Seitenlehnen, etwas vom Charakter der Wohnstube, wo die Gemütlichkeit eher Herrscherin ist als in diesem festlichen Saale. — Trotz dieser Verletzung der räumlichen Harmonie zeigt sich hier PAULS sehr stark entwickeltes raumkünstlerisches Fühlen überragend über die Mehrzahl von Raumkünstlern. PAUL verschmäht jede Anlehnung an Altes und löst auch die kleinen Aufgaben, für die andere oft keine Zeit finden, selbständig. Ueber den mit gebeiztem Eichenholz vertäfelten Wänden kommen besonders die beiden grünen Teppiche mit Vögeln an der Kaminwand zur Geltung, während die grüne Stoffbespannung über dem eingebauten Glasschrank etwas zu Düsteres hat, zumal ja der ganze, sehr spärlich möblierte Raum, dem leider der richtige Boden fehlt, schon im ganzen sehr ernst wirkt. Etwas ganz Hervorragendes ist die Kaminwand, die allerdings wiederum ohne die höchst entwickelte Kunst des Keramikers SCHARVOGEL undenkbar ist. Fast jeder Raum dieser Ausstellung gewinnt auf irgend eine Weise durch die zeichnerisch und farbig immer wunderbar reizvollen Fliesen dieses Künstlers und Könners. Die Kaminwand in PAULS Musikzimmer spielt in graubraunen, grünlichen und weißen Tönen. Der Kamin selbst ist aus grünem Kiefersfelder Marmor umbaut, und der Verschluß ist aus Eisen und Messing. So übertrifft die farbige Eleganz noch die zeichnerische der ganzen Wand.

ADALBERT NIEMEYER • TOILETTENSPIEGEL (VGL. S. 497)

Zwischen Speisezimmer und Musikzimmer



ADALBERT NIEMEYER — SCHLAFZIMMER

AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG", MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

ADALBERT NIEMEYER • MÖBEL UND SOFAECKE AUS DEM SCHLAFZIMMER (VGL. S. 497)
AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, MÜNCHEN

PAUL THIERSCH UND WILHELM KÖPPEN • VORPLATZ MIT BODENBELAG UND WANDVERKLEIDUNG AUS MARMOR UND GLASMOSAIKEN
AUSGEFÜHRT VON EDER & GROHMANN, MÜNCHEN, MOSAIKEN VON DER HOF-MOSAIK-KUNSTANSTALT RAUECKER, MÜNCHEN-SOLLN, WANDBRUNNEN UND BELEUCHTUNGSKÖRPER AUS KUPFER VON ZIMMERMANN & CO., MÜNCHEN

KARL BERTSCH — ZIMMER EINER DAME
AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, MÜNCHEN

Pauls hat F. A. O. Krüger ein Damenzimmer ausgestellt, das allerdings, wohl durch seine vornehmen Nachbarn, leider nicht zu guter Wirkung kommt.

Da erst das nächste Heft Abbildungen von dem Schlafzimmer Paul Hausteins und dem Kinderzimmer von Meta Honigmann bringen wird, halten wir uns erst wieder in Karl Bertschs Damenzimmer auf. Es ist in den „Werkstätten für Wohnungseinrichtung“ hergestellt. Weißgrau und Blau sind die Farben, die mit dem Mobiliar in Birnbaumholz etwas wirklich fraulich Anmutiges geben. Bertsch gehört zu den Raumkünstlern, die im Einfachen ihr Bestes geben. Abgesehen von den schweren, eng an den Eckschrank gestellten Sesseln ist der Raum äußerst glücklich ausgestattet. Bertsch macht auch keine Anleihen bei älteren Möbeln, und da sich seine Arbeiten doch so rasch einschmeicheln, müssen sie wohl dem Empfindungsleben der jüngeren Generation sehr entsprechen. Es ist so gar nichts Prätentiöses hier, alles ist auf ein schlichtes, heiteres Wesen und Leben gestimmt. Scharvogels graubräunliche Fliesen machen wieder den Kamin zu einem Schmuckstück des Raumes.

Willy von Beckerath hat ein Wohn- und Arbeitszimmer, ausgeführt von den „Werkstätten für Wohnungseinrichtung“, ausgestellt. Die Möbel sind aus gebeiztem Eichenholz. Die hier bestimmend wirkenden Farben sind grau und gelb mit wenig rot. Das Ganze hat ausgesprochen männlichen, festen und ernsten Charakter.

Etwas sonderbar ist der eingebaute Sessel unter und zwischen den Gefächern und hinter einem schweren Tisch. Diese Anordnung dürfte wohl nur dem ganz bestimmten Geschmack eines Bestellers entsprechen, während die Verandamöbel desselben Künstlers deutlich dem Zweck und Ort angepaßt sind, dem sie dienen sollen.

Adalbert Niemeyer, der neben dem Eintrittsraum mit sehr einfachen Mitteln und unter bester Ausnützung des sehr kleinen Raumes eine recht anziehende „Bar“ ausgestaltet

hat, zeichnet sich in einem Schlafzimmer als geschmacksicherer Raumkünstler aus. Die Möbel sind alle weißlackiert und mit auffallend geschickt verwendeten, schwarzen Beschlägen verziert. Hier sind Anregungen Japans so durchdacht verwertet worden, wie das nur immer geschehen sollte. Die Möbelbezüge sind rosa, sonst klingen grüne Töne bestimmend mit. Ein großes Aquarell, Mädchen mit Kissen, von NIEMEYER selbst, ist vorzüglich so behandelt, wie es hier wirken soll. Schreibtisch, Sofa und Sofatisch in grauem Ahorn bilden einen Teil für sich. Der Waschtisch ist geschickt vom Schlafzimmer durch Einbauung getrennt, so daß jedem Zweck der einzelnen Gebietsteile eines behaglichen und komfortablen Schlafzimmers Rechnung getragen ist.

Auf die große Reihe von Zimmern zurückblickend, darf man sich sehr fest bestärkt in der Hoffnung fühlen, daß auf diesem Wege weitergegangen werden wird, und daß das Ziel, das hier verfolgt wird, Deutschlands Kultur noch einmal alle Ehre vor den anderen Völkern einbringen wird.

* * *

Die Ausstellung bringt zum ersten Male einen Friedhof als Ausstellungssache. PAUL THIERSCH war hier Raumgestalter, und Friedhofsstimmung überkommt einen tatsächlich in diesem kleinen, gut ausgenützten Winkel. Aber was hier an Denkmalen ausgestellt wurde, ist meist wenig erfreulich. Ich möchte jedoch eine sehr schwierige Sichtung schon deshalb nicht vornehmen, weil mir die durch die Mehrzahl der Grabmäler ausgesprochene, also vorherrschende Tendenz in gar keiner Beziehung zu dieser fortschrittlich wirkenden Ausstellung zu stehen scheint. Anklängen an Volks- und Bauern- und Heimatkunst begegnet man hier bei der Mehrzahl der Gräber, oder aber frühchristlicher Stil, in schlechter Malerei ausgeführt, soll uns an eine andere Simplizität erinnern. Ueber den stilbildenden Unwert der Heimatkunst hat sich kürzlich in einer Besprechung der Direktor des Germanischen Museums G. v. BEZOLD, gewiß ein vortrefflicher Kenner der ganzen abendländischen Architektur, geäußert. Ich weise darauf hin, um selbst nichts weiteres über diesen verfehlten Anhang an diese sonst so kräftige und gesunde Anregungen gebende Ausstellung sagen zu müssen.

KARL BERTSCH • KAMINECKE AUS DEM DAMENZIMMER • AUSGEFÜHRT VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG", MÜNCHEN • KAMIN UND FLIESEN VON J. J. SCHARVOGEL, KUNSTKERAMIKER, MÜNCHEN • • •

In dem Garten der Ausstellung, von KARL JAEGER und PETER BIRKENHOLZ entworfen, sind nicht weniger als sieben Brunnen

WILLY VON BECKERATH • WOHN- UND ARBEITSZIMMER AUS GEBEIZTEM EICHENHOLZ
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON DEN „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“, DES BELEUCHTUNGSKÖRPERS VON LUDW. NIEDERMEYER, DES KAMINS V. D. OFENFABRIK BOGENHAUSEN, AUG. SEYFFER, SÄMTLICH IN MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905

aufgestellt. Dadurch leidet natürlich sehr der Begriff Garten, und die gegenseitige Benachteiligung der einzelnen Werke ist oft recht bedauerlich. — Ganz meisterliche Werke von erfrischendstem Gehalt sind WRBAS Brunnenfiguren in Bronze, die ohne den Brunnen, von dem sie Teile sind, noch mehr neues Leben uns genießen lassen. Leider haben die Bildhauer sich den architektonischen Teil ihrer Aufgabe meist zu leicht gemacht, indem sie Schalen oder Säulen gebildet haben etwa wie ein primitiver Steinmetz vor einigen hundert Jahren. Neben solchen Entlehnungen, die in dieser Ausstellung ganz entschieden sehr urteilsverwirrend wirken müssen, gewinnt OBRISTS pyramidenartiges Blumengestell durch die neue Idee, so unfertig sie auch ausgeführt ist. Und auch ADLERS Gartenbank hat vor den archaistischen Säulen und Brunnenteilen Anderer den Vorzug, original überlegt zu sein. Die Bank muß man sich nur unter einem mächtigen Baum stehend denken, wie OBRISTS Blumengestell ganz anders auf einem Zentralpunkt einer Parkwiese wirken würde. — Unbegreiflich ist mir's, wie die Ausstellungsleitung die Aufstellung des antiken Brunnentempels von PETER BIRKENHOLZ zulassen konnte.

Muß denn nicht durch solche Theatercoulissen, wie dieser Tempel und das große Holzkreuz THIERSCHS im Friedhof, in weiteren Kreisen das Urteil über die Ziele der „Vereinigung“ oder doch ihrer klarschauenden Führer, durchaus zu Ungunsten der ganzen epochemachenden Sache verwischt, ja geradezu falsch werden?

WILLY VON BECKERATH • SOFAECKE UND PIANINO DES WOHN- UND ARBEITSZIMMERS (VGL. SEITE 502)

Wenn die „Vereinigung“ weiter solche Geschmackskonzessionen an das Publikum, das in antiquierten Zeiten und Welten lebt, macht, dann wird sie allerdings bald wieder große Ausstellungen von „Unserer Väter Werke“ veranstalten können. Aber ich denke, das ist das beste an ihr, daß sie „Neues Werden“ fördern will und neues Gestalten, und daß sie in zweifachen Gegensatz zu den alten Münchener Ausstellungen tritt: Im Verfechten einer neuen Sache, deren nationaler Wert mehr und mehr erkannt wird, — und in wählerischer Kleinheit, die nur Bestes bringen will und Fruchtbares.

PAUL LUDWIG TROOST • KREDENZ U. GLASSCHRÄNKE AUS DEM SPEISEZIMMER (VGL. S. 505)

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst“ München 1905

PAUL LUDWIG TROOST — SPEISEZIMMER AUS OSTINDISCHEM EBENHOLZ

AUSGEFÜHRT VON DER HOF-MÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN

Ausstellung der „Vereinigung für angewandte Kunst" München 1905

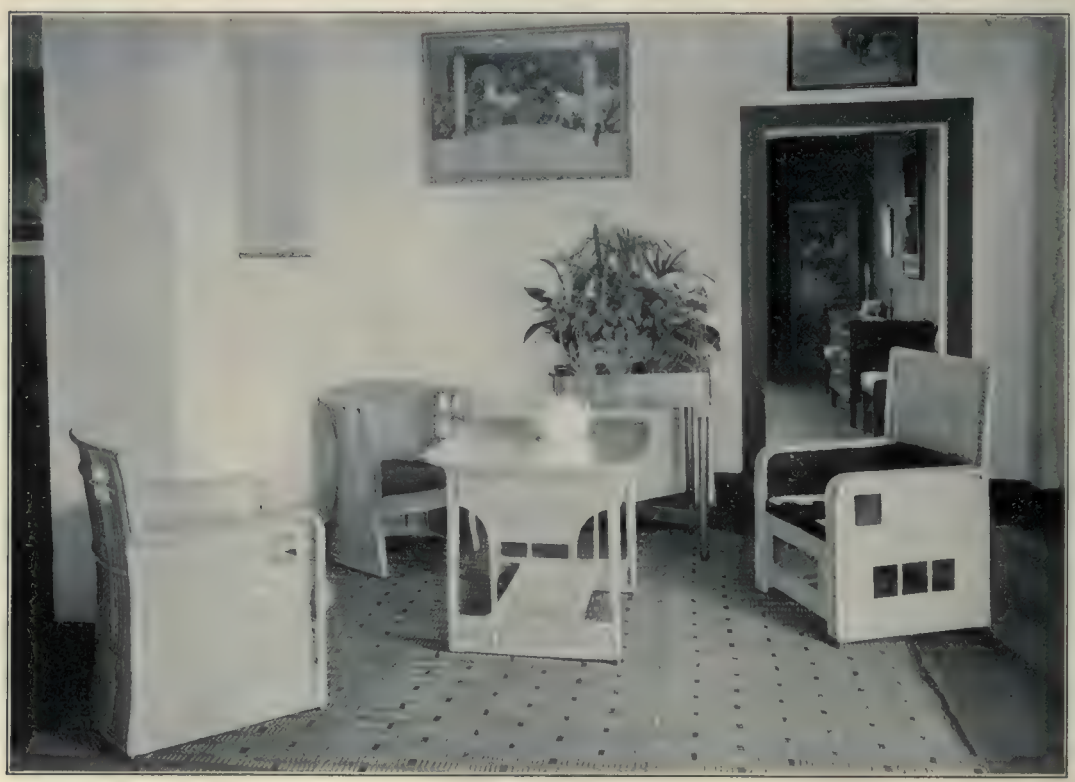
NEUE KUNSTLITERATUR

Les très riches heures de Jean de France, Duc de Berry par Paul Durrieu. Ouvrage accompagné de 64 planches en héliogravures, Paris 1904, Librairie Plon, Plon-Nourrit & Cie.

Wie eine auf tieferem Verständnis beruhende Freude an der Antike recht gründlich durch Betrachtung der Vasenbilder griechischer Künstler gefördert wird, so würde die oft nur geheuchelte Freude an mittelalterlichen Tafelgemälden zum wirklichen Genuß, wenn wir mehr Gelegenheit hätten, uns schön illuminierte mittelalterliche Gebetbücher oder Chroniken eingehend zu betrachten. Die Kunstwissenschaft hat den Wert gründlicher Kenntnis der Miniaturmalerei für die allgemeine Kunstforschung mehr und mehr erkannt. Reproduktionen derartiger Werke der Kleinmalerei haben in der Folge auf ein immer größeres Publikum zu rechnen. Allerdings die Schwierigkeit und Kostspieligkeit guter Reproduktion feiner mittelalterlicher Miniaturmalereien legt der guten Absicht der Kunsthistoriker und Verleger vorläufig große Schwierigkeiten in den Weg. Das Erscheinen des vorzüglichen Reproduktionswerkes einer größeren Miniaturenfolge bleibt auf dem Kunstmarkt noch ein Ereignis. Billige Reproduktionen derartiger kostbarer Gebet- und Meßbücher aber geben wohl den gegenständlichen, den kompositionellen, buchkünstlerischen Reiz der alten Buchmalereien wieder, aber die sehr bestimmend wirkenden Werte der Farben gehen verloren; die meisterliche minutiöse Technik, die die Kleingemälde voraussetzen, läßt sich nur an Kopien wiedererkennen, die mit allen Mitteln moderner Reproduktionstechnik hergestellt wurden. Dadurch werden leider derartige Werke doch nur für recht gut dotierte Bibliotheken erreichbar; kostet doch z. B. nur eine einzige Lieferung der neuen und besten Ausgabe der berühmtesten aller Miniaturhandschriften: des Breviar Grimani 200 M., das ganze, allerdings ein ganzes Regal füllende Werk, mehr als 2000 M. Gerade im Vergleich zu diesem Werk ist die hier angezeigte Ausgabe des vom Herzog von Aumale erworbenen Gebetbuches um so freudiger zu begrüßen, als der Bilderreichtum des Originals, der Wert seiner Miniaturen zum Vergleiche mit denen des Grimani-Breviers herausfordert. Der kultur-, wie der kunstgeschichtliche, der rein künstlerische und der iconographische Wert des uns vorliegenden Miniaturenwerkes stellt es den bedeutendsten Tafelwerken jener Zeit gleich. Ja, wer nur oder fast nur Tafelbilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts kennt, wird erstaunt sein, welchen Fortschritt im Sehen diese Brüder Paul, Jean und Armand Limbourg auf kleinstem Raume zu dokumentieren vermochten. Denn mir scheint dieser Fortschritt, den die Miniaturmalerei vor der Tafelmalerei machte, doch viel bedeutender als der große Gewinn an zeichnerischer, kompositioneller, perspektivischer Darstellung, den sie den großen Florentiner Malern dankten. Doch ist hier nicht der Ort, auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser interesse- und mal-wundervollen Miniaturen des weiteren hinzuweisen. Wer sich in die Geschichte der Kunst jener Zeit eines neuen Tages vertieft hat, der sieht in diesen Miniaturen der Brüder Limbourg ein Zusammenwirken internationaler, künstlerischer Strömungen, die auch uns noch frische Luft zuführen können. Norden und Süden, Osten und Westen vereinigt sich in der Kunst dieser Blätter jedenfalls deutlicher und für den Laien packender als in dem großen Genter Altarwerk der Brüder van Eyck. Die gründliche Einleitung von Durrieu verdient alles Lob. E. W. B.

PETER BIRKENHOLZ ▪ ▪ BÜCHERSCHRANK AUS DEM BIBLIOTHEKZIMMER AUSGEFÜHRT VON DER HOF-MÖBELFABRIK M. BALLIN, MÜNCHEN ▪ ▪ ▪ ▪ ▪

PETER BIRKENHOLZ — BIBLIOTHEKZIMMER AUS KIRSCHBAUMHOLZ
AUSFÜHRUNG DER MÖBEL VON M. BALLIN, DER METALLARBEITEN VON STEINICKEN & LOHR, MÜNCHEN



W. v. BECKERATH ▪ VERANDAMÖBEL ▪ AUSGEF. V. D. „WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSEINRICHTUNG“
ADALB. NIEMEYER ▪ KORBMÖBEL ▪ AUSGEF. V. D. HOF-KORBWARENFABRIK JULIUS MOSLER, MÜNCHEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

N
3
K7
Bd.12

Die Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY